


3 2044 010 675 643
HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TS



Breitkopf & Härtels
Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten
von deutschen Hochschulen.
II.

Die

Lehre vom Ethos

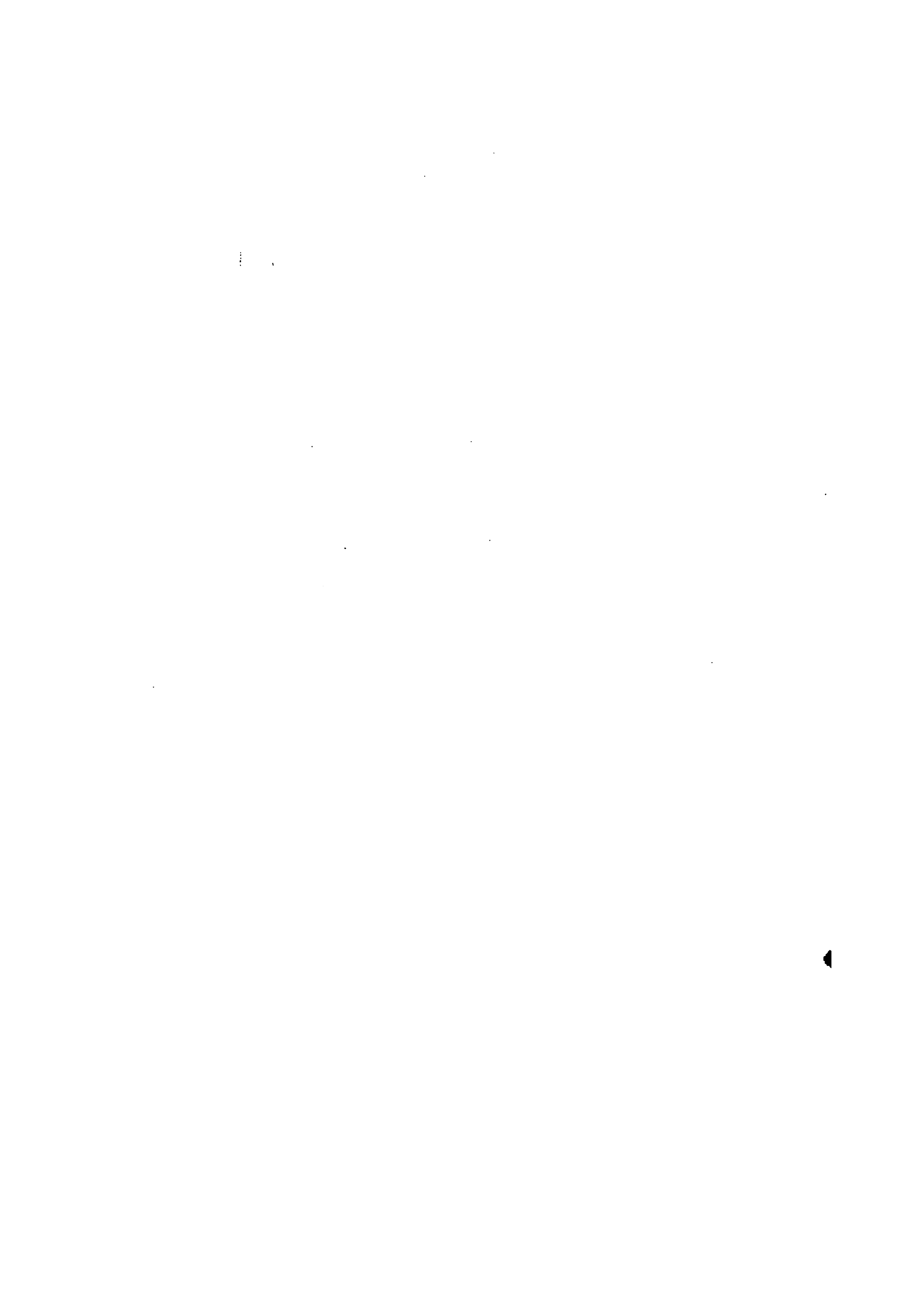
in der griechischen Musik.

Von

Dr. Hermann Abert.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1899.



Breitkopf & Härtels

Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten

von deutschen Hochschulen.

Zweiter Band:

Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1899.

Vorwort.

Als die zu Beginn dieses Jahrzehnts entdeckten altgriechischen Melodieen nach fast zweitausendjähriger Vergessenheit zum ersten Mal wieder dem menschlichen Ohr erklangen, da war die Begeisterung der musikalischen Welt groß. Aus Frankreich kamen enthusiastische Berichte von der tiefen Wirkung, welche jene alten Weisen auch auf den modernen Hörer ausgeübt hätten. In Deutschland widerfuhr dem unbekannten nachklassischen Verfasser der delphischen Hymnen sogar die Ehre, als Künstler direkt neben Äschylus, Pindar, Phidias, Sophokles und Praxiteles gestellt zu werden.

Bei näherem Nachforschen jedoch stellte sich heraus, dass man bei all diesen Aufführungen die antiken Melodieen, »um sie dem modernen Verständnis näher zu bringen«, mit einer modern harmonischen Unterlage, einer »Begleitung« versehen hatte, die sich bald mehr, bald weniger diskret in den Vordergrund drängte.

Damit aber trug man in die griechische Kunst ein modernes Element hinein, von dem sie sich jederzeit prinzipiell ferngehalten hat, nämlich die Harmonik. Harmonisiert man jene Melodieen, so wird der Sinn des Hörers alsbald abgelenkt von dem Punkt, der für den Griechen die Hauptsache war, nämlich von der Beobachtung des Verhältnisses der Melodieführung zum sprachlichen Accent des Dichterwortes.

Dem Forscher aber, dem es nicht um unklare Gefühlsschwärmerei, sondern um Erkenntnis der Thatsachen zu thun ist, kann damit nicht gedient sein. Nach Erledigung des philologisch-kritischen und des musikalisch-technischen Teils der Arbeit handelt es sich für ihn in dritter Linie noch um die Beantwortung der Frage: welche Auffassung hatte das griechische Volk von der Tonkunst überhaupt? Wie war das musikalische Empfinden beschaffen, das es jenen Melodieen entgegenbrachte?

Er wird sich zu diesem Behufe seines modernen musikalischen Gefühls entäußern und daran gewöhnen müssen, sozusagen mit

griechischen Ohren zu hören. Nicht selten wird er dabei an eine Grenzscheide gelangen, jenseits der er wohl noch mit dem Verstand vordringen kann, auf die Mithilfe seines eigenen musikalischen Gefühls jedoch verzichten muss.

Diese rein ästhetische Seite ist bis jetzt von der Musikforschung des Altertums gar nicht oder doch nur sehr flüchtig berührt worden, eine Lücke, welche vorliegende Arbeit, wenn auch nur einigermaßen, auszufüllen bestrebt ist. Streng an der Hand der alten Berichte selbst versucht sie, die einzelnen Zweige der musikalischen Kunstübung auf ihren ästhetischen Gehalt, so wie er für das musikalische Bewusstsein der Griechen zum Ausdruck kam, zu prüfen.

Unter den Quellen ist dem Epikureer Philodem eine besonders ausgedehnte Behandlung zuteil geworden, nicht als ob dieser Vielschreiber aus eigener Kraft den Namen eines antiken Hanslick verdiente. Vielmehr ist es lediglich die Laune des Schicksals, die ihn dazu ausersehen, gleichsam als Widder mit dem goldenen Vließ, uns eine Theorie zu übermitteln, ohne deren Besitz unsere Kenntnis der musikästhetischen Anschauungen des Altertums unzulänglich, weil unvollständig wäre. Die Thatsache, dass Philodem in den meisten Darstellungen der griechischen Musikgeschichte überhaupt mit Stillschweigen übergangen wird, möge die ausführlichere Behandlung entschuldigen.

Schließlich genüge ich an dieser Stelle noch mit Freuden der Pflicht des Dankes gegen meinen hochverehrten ehemaligen Lehrer, Herrn Geh. Rat Crusius in Heidelberg, unter dessen Ägide und liebenswürdigster Unterstützung der erste Entwurf der vorliegenden Arbeit zustande kam. Ebenso bin ich Herrn Prof. Dr. O. Fleischer in Berlin für manche Anregung zu großem Dank verpflichtet.

Berlin, Oktober 1899.

Der Verfasser.

Vorwort.

Als die zu Beginn dieses Jahrzehnts entdeckten altgriechischen Melodieen nach fast zweitausendjähriger Vergessenheit zum ersten Mal wieder dem menschlichen Ohr erklangen, da war die Begeisterung der musikalischen Welt groß. Aus Frankreich kamen enthusiastische Berichte von der tiefen Wirkung, welche jene alten Weisen auch auf den modernen Hörer ausgeübt hätten. In Deutschland widerfuhr dem unbekannten nachklassischen Verfasser der delphischen Hymnen sogar die Ehre, als Künstler direkt neben Äschylus, Pindar, Phidias, Sophokles und Praxiteles gestellt zu werden.

Bei näherem Nachforschen jedoch stellte sich heraus, dass man bei all diesen Aufführungen die antiken Melodieen, »um sie dem modernen Verständnis näher zu bringen«, mit einer modern harmonischen Unterlage, einer »Begleitung« versehen hatte, die sich bald mehr, bald weniger diskret in den Vordergrund drängte.

Damit aber trug man in die griechische Kunst ein modernes Element hinein, von dem sie sich jederzeit prinzipiell ferngehalten hat, nämlich die Harmonik. Harmonisiert man jene Melodieen, so wird der Sinn des Hörers alsbald abgelenkt von dem Punkt, der für den Griechen die Hauptsache war, nämlich von der Beobachtung des Verhältnisses der Melodieführung zum sprachlichen Accent des Dichterwortes.

Dem Forscher aber, dem es nicht um unklare Gefühlsschwärmerei, sondern um Erkenntnis der Thatsachen zu thun ist, kann damit nicht gedient sein. Nach Erledigung des philologisch-kritischen und des musikalisch-technischen Teils der Arbeit handelt es sich für ihn in dritter Linie noch um die Beantwortung der Frage: welche Auffassung hatte das griechische Volk von der Tonkunst überhaupt? Wie war das musikalische Empfinden beschaffen, das es jenen Melodieen entgegenbrachte?

Er wird sich zu diesem Behufe seines modernen musikalischen Gefühls entäußern und daran gewöhnen müssen, sozusagen mit

griechischen Ohren zu hören. Nicht selten wird er dabei an eine Grenzscheide gelangen, jenseits der er wohl noch mit dem Verstand vordringen kann, auf die Mithilfe seines eigenen musikalischen Gefühls jedoch verzichten muss.

Diese rein ästhetische Seite ist bis jetzt von der Musikforschung des Altertums gar nicht oder doch nur sehr flüchtig berührt worden, eine Lücke, welche vorliegende Arbeit, wenn auch nur einigermaßen, auszufüllen bestrebt ist. Streng an der Hand der alten Berichte selbst versucht sie, die einzelnen Zweige der musikalischen Kunstübung auf ihren ästhetischen Gehalt, so wie er für das musikalische Bewusstsein der Griechen zum Ausdruck kam, zu prüfen.

Unter den Quellen ist dem Epikureer Philodem eine besonders ausgedehnte Behandlung zuteil geworden, nicht als ob dieser Vielschreiber aus eigener Kraft den Namen eines antiken Hanslick verdiente. Vielmehr ist es lediglich die Laune des Schicksals, die ihn dazu ausersehen, gleichsam als Widder mit dem goldenen Vließ, uns eine Theorie zu übermitteln, ohne deren Besitz unsere Kenntnis der musikästhetischen Anschauungen des Altertums unzulänglich, weil unvollständig wäre. Die Thatsache, dass Philodem in den meisten Darstellungen der griechischen Musikgeschichte überhaupt mit Stillschweigen übergangen wird, möge die ausführlichere Behandlung entschuldigen.

Schließlich genüge ich an dieser Stelle noch mit Freuden der Pflicht des Dankes gegen meinen hochverehrten ehemaligen Lehrer, Herrn Geh. Rat Crusius in Heidelberg, unter dessen Ägide und liebenswürdigster Unterstützung der erste Entwurf der vorliegenden Arbeit zustande kam. Ebenso bin ich Herrn Prof. Dr. O. Fleischer in Berlin für manche Anregung zu großem Dank verpflichtet.

Berlin, Oktober 1899.

Der Verfasser.

Inhalt.

EINLEITUNG.

§ 1. Das musikalische Empfinden der Griechen im Vergleich mit dem der modernen Welt.

Völker auf naiver Bildungsstufe unterliegen anerkanntermaßen der rein elementaren Wirkung der Musik in weit höherem Grade als diejenigen, welche bereits über das Wesen dieser Kunst zu reflektieren begonnen haben. Rhythmus und Klang wirken lediglich nach der sinnlichen Seite hin, dafür aber mit einer um so heftigeren, der modernen Anschauung oft unfassbar erscheinenden Gewalt; ja, ursprünglich ist sogar der Rhythmus, das sinnlichere Element der Musik, ihr alleiniger Vertreter. Wir können dies auch noch heutzutage bei manchen Naturvölkern beobachten: die Freude am bloßen rhythmischen Schall genügt ihnen vollauf und es dauert geraume Zeit, bis sich das Bedürfnis nach der eigentlichen Melodie einstellt.

Dieser rein physischen Wirkung tritt auf fortgeschrittenerer Bildungsstufe eine psychische zur Seite. Dem körperlichen Nervenreiz gesellt sich ein bestimmter seelischer Affekt bei, hervorgerufen durch das geistigere Element der Melodie. Gemeinsam aber ist beiden Entwicklungsstufen das Fehlen der freien Selbstbestimmung beim Anhören des Tonwerks, das unbewusste Preisgegebensein an die Macht von Klang und Rhythmus.

Erst auf der dritten Stufe der Entwicklung tritt ein rein ästhetisches Moment hinzu, nämlich die Reflexion über die Natur des Musikalisch-Schönen, deren Voraussetzung das bewusste reine Anschauen eines Tonstücks bildet. Eduard Hanslick hat diese Art von geistiger Thätigkeit treffend ein »Nachdenken der Fantasie« genannt [1]).

Das musikalische Empfinden der Griechen ist von diesem modernen Standpunkt wesentlich verschieden. Es wurzelt der Hauptsache nach durchaus in dem Boden der zweiten der genannten Entwicklungsstufen. Schon von Hause aus war das

---

1) Vom Musikalisch-Schönen, 9. A. S. 169.

lebhafte südländische Naturell des Hellenen für eine unmittelbare, sinnliche Einwirkung der Töne und Rhythmen weit empfänglicher als die kühle kontemplative Art des Nordländers. Daher kommt es auch, dass die Griechen durchweg dem Rhythmus eine ungleich höhere Bedeutung zumaßen, als dem Melos[1]) und auf die reichen Ausdrucksmittel der Harmonik überhaupt verzichteten.

Trotzdem aber steht das musikalische Empfinden der Griechen weit über dem der Naturvölker, und zwar deshalb, weil sie schon in sehr früher Zeit die Musik in den Dienst der Ethik stellten. Wohl sind auch sie der elementaren Einwirkung der Musik unterworfen, ohne sich über deren Zustandekommen Rechenschaft geben zu können, wohl ist auch für sie mit dem Anhören eines Tonwerks die freie Selbstbestimmung des Hörers aufgehoben; ja unter Umständen kann die Musik sogar eine zeitweilige Aufhebung des gesamten Empfindungsvermögens überhaupt hervorrufen.

Aber die Griechen haben es schon sehr früh verstanden, hier gewissermaßen aus der Not eine Tugend zu machen. Wurde die Musik einmal als eine derartige dämonische Macht empfunden, die alles Denken und Handeln des Menschen unter ihrem Banne hält, so leuchtet sofort ein, dass sie im privaten, wie im öffentlichen Leben eine ungeheure Bedeutung erlangen musste. Gleich einer Naturkraft konnte sie, in die richtigen Bahnen gelenkt, dem Einzelnen wie der Gesamtheit Nutzen und Segen bringen, dagegen aber auch vermöge ihrer Proteusnatur Unheil und Verderben stiften, wenn man sie nicht in weisen Schranken hielt. Insbesondere in der Jugenderziehung musste sie eine geradezu ausschlaggebende Rolle spielen.

So ging man denn daran, die einzelnen Seiten der Musik auf diese ihre psychischen Wirkungen hin zu untersuchen und ethischen Zwecken dienstbar zu machen. Es bildete sich eine bis ins Einzelnste gehende Theorie, deren Hauptgrundzüge in erster Linie die Philosophen und, ihnen folgend, später die eigentlichen Musiktheoretiker festgestellt haben, die Lehre vom Ethos in der Musik.

Sie geht aus von der Annahme enger, auf dem Prinzip der Bewegung[2]) beruhender Wechselbeziehungen zwischen Klang und Rhythmus einerseits und dem menschlichen Gemütsleben andererseits; ihr Hauptsatz ist: die hörbare Bewegung vermag die Bewegung der Seele nicht nur darzustellen und widerzuspiegeln,

---

1) S. unten § 17.
2) S. unten § 15.

sondern auch zu erzeugen[1]). Den Ursachen, auf welchen dieser geheimnisvolle Konnex beruht, nachzuspüren, darauf lässt sich jene Lehre nicht ein; es genügt ihr, sein Vorhandensein auf empirischem Wege zu konstatieren.

Eine nähere Untersuchung jener durch die Musik hervorgerufenen Seelenbewegung lässt uns deutlich zwei Momente unterscheiden.

Der Vorgang, der sich beim Anhören eines Tonstücks zunächst in der Seele des Hörers abspielt, ist rein passiver Art, er besteht in dem Erleiden eines bestimmten Affekts; um einen den Modernen geläufigen Ausdruck zu gebrauchen, in der Erzeugung einer bestimmten »Stimmung«.

Dieser rein passiven Stimmung aber tritt unmittelbar — und dies ist der springende Punkt in der Ethoslehre der Alten — ein zweites Moment aktiver Natur zur Seite, nämlich eine Einwirkung auf unser Willensvermögen, die sich in einer dem Hörer mehr oder minder klar zum Bewusstsein kommenden Aufhebung der freien Selbstbestimmung äußert. Im Hinzutreten dieses zweiten Moments liegt der Hauptunterschied zwischen antikem und modernem musikalischen Empfinden; dieses beruht auf ästhetischer, jenes auf ethischer Grundlage.

Die genannte Einwirkung der Musik auf unser Willensvermögen kann dreifacher Art sein.

Einmal kann sie sich positiv äußern, d. h. einen bestimmten Willensakt unmittelbar nach sich ziehen.

Zweitens aber kann sie umgekehrt von der Art sein, dass durch das Anhören des betreffenden Tonstücks eine vorher in Aussicht genommene Willensentschließung aufgehoben wird, dass also die Energie des Hörers durch die Musik gleichsam gelähmt erscheint.

Drittens endlich kann das normale Willensvermögen des Hörers überhaupt für einige Zeit aufgehoben werden, so dass er sich dessen, was er thut, nicht mehr bewusst ist und somit willenlos der übermächtigen Einwirkung der Töne preisgegeben erscheint, wie z. B. bei der *ἔκστασις* des Dionysoskultes, bei der die Musik, wie wir sehen werden, eine Hauptrolle spielte. Die Vorstellung hierbei war die, dass die Seele des Verzückten aus dem Leibe ausschied, um sich völlig mit dem Gotte zu vereinigen[2]). Der also Besessene war in Wahrheit »des Gottes

1) Plat. resp. III, 401 D: *μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία καὶ ἐρρωμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς.*

2) Plat. Ion 534 B: *ἔνθεός τε γίγνεται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς οὐκέτι ἐν αὐτῷ ἔνεστιν.* Hier ist die Vorstellung von der dionysischen Ekstase auf die dichterische Begeisterung übertragen.

voll«, der Gott lebte in ihm und sprach aus ihm; beide waren Eins[1]).

Ein näheres Eingehen auf den Anteil, welchen speziell die Musik an der Erregung der Ekstase hatte, bleibt der Einzeluntersuchung vorbehalten. Hier mag es genügen festzustellen, dass sie nach der Anschauung der Griechen die Fähigkeit besaß, das normale Wahrnehmungs- und Empfindungsvermögen zeitweise gänzlich aufzuheben und dadurch einen direkt pathologischen Zustand des Wahnsinns hervorzurufen.

Umgekehrt traute man ihr nun aber auch die Kraft zu, ähnliche krankhafte Störungen des normalen Bewusstseins zu beseitigen[2]). So geschah es, dass die Musik in den Dienst der Heilkunde, speziell der Psychiatrie trat und zwar mit der Aufgabe, den krankhaften Affekt durch fortwährende Steigerung schließlich zur vollen Entladung zu bringen und dadurch die Heilung zu bewirken. Am sinnfälligsten erwies sich diese ihre Wirkung bei der Behandlung des Korybantiasmus, einer Art von religiösem Wahnsinn, mit dem wir uns bei der Besprechung der Flötenmusik genauer zu beschäftigen haben werden[3]).

Die hierbei gemachten Erfahrungen legten den Gedanken nahe, die Heilkraft der Musik auch bei andern Krankheiten zu erproben. So entstanden die seltsamen Berichte der Alten über musikalische Wunderkuren in allen nur denkbaren Fällen[4]).

Von allen Melodieen und Rhythmen nun, welche die Fähigkeit besaßen, in einer der drei geschilderten Arten auf den Hörer einzuwirken, sagten die Griechen, sie hätten ein bestimmtes »Ethos«. So giebt es z. B. Melodieen und Rhythmen von thatkräftigem, erschlaffendem, verzückendem Ethos. Es ist für die Verschiedenheit der antiken und der modernen Musikauffassung sehr bezeichnend, dass keine der modernen Sprachen einen vollständig entsprechenden Ausdruck dafür besitzt.

Aus all dem Gesagten geht hervor, dass sich auf Grund dieser Ethostheorie eine musikalische Ästhetik im modernen Sinne nicht entwickeln konnte. Handelte es sich doch für den

---

1) Der eigentliche Ausdruck für dieses Besessensein war *κατέχεσθαι ἐκ τοῦ θεοῦ*, cf. Xen. conv. 1, 10; Plat. Men. 99 D; conv. 215 C; Phaedr. 244 E; Ion 533 E; Eur. Bacch. 1124; *κάτοχος* z. B. b. Plut. Is. et Os. 35, p. 364; Plat. Phaedr. 253 A: (die *ἐνθουσιῶντες*) *λαμβάνουσι τὰ ἔθη καὶ τὰ ἐπιτηδεύματα* (*τοῦ θεοῦ*), *καθόσον δυνατὸν θεοῦ ἀνθρώπῳ μετασχεῖν*. Noch deutlicher Procl. ad remp. p. 59, 19 Sch.: *ἑαυτῶν ἐκστάντας ὅλους ἐνιδρῦσθαι τοῖς θεοῖς καὶ ἐνθεάζειν*.

2) Die Ärzte nannten die eigentliche *μανία* eine *ἔκστασις χρόνιος*, Aretaeus chron. pass. 1, 6, p. 78, die *ἔκστασις* dagegen eine *ὀλιγοχρόνιος μανία*, Galen. *ὅρ. ἰατρ.* 485 (XIX, p. 462).

3) S. unten § 18.

4) S. unten S. 6; S. 18, A. 8.

Griechen nicht sowohl um das Musikalisch-Schöne, das bei uns den Mittelpunkt der ganzen Musikästhetik bildet, sondern vielmehr um das Musikalisch-Gute; das rein Ästhetische trat vollständig zurück vor dem Ethischen. Erst in der Zeit des Niederganges der Musik erhob sich die Reaktion gegen jene musikalisch-ethischen Tendenzen, ohne jedoch allgemein durchdringen zu können. Im Gegenteil scheinen sich ihre Spuren sehr bald verwischt zu haben. Denn am Ausgang des Altertums hat die ethische Richtung der alten Theoretiker wieder durchaus die Oberhand. Selbst die Theoretiker des Mittelalters schlossen sich ihr mit großem Eifer an und so hat sich denn die Lehre der alten Musik-Ethiker, wenn auch zum Teile arg verwirrt und entstellt, fast bis an die Grenze der modernen Epoche erhalten.

Quellen der griechischen Musikästhetik.

A. Die ethische Richtung.

§ 2. Die Pythagoreer.

An der Spitze unserer Quellen für die Kenntnis des musikalischen Ethos steht die Schule der Pythagoreer. Ihre Ästhetik ergiebt sich folgerichtig aus ihrer Zahlentheorie.

Gleich den Gestirnen des Himmels befindet sich auch die menschliche Seele in einer beständigen, nach bestimmten Zahlenverhältnissen geordneten Bewegung[1]. Diese Zahlenverhältnisse aber entsprechen, einem Wort des Ptolemäus gemäß[2], den *ἁρμονικοὶ τῶν φθόγγων λόγοι*. Daraus ergiebt sich, dass bestimmte Melodieen z. B. bestimmte Seelenbewegungen bei dem Hörer hervorzurufen und dementsprechend sein Gemütsleben zu beeinflussen imstande sind[3].

Darin liegt die Grundursache der gewaltigen sittlichen Macht der Musik, darauf gründet sich ihre Fähigkeit, eine *ἐπανόρθωσις τῶν ἠθῶν* — dies ist der immer wiederkehrende Ausdruck — zu bewirken, d. h. das innere Gleichgewicht des Menschen her-

---

1) Aristot. de an. 1, 2. 405 a, 30: *φησὶ γὰρ* (Alkmäon) *αὐτὴν* (sc. *τὴν ψυχὴν*) *ἀθάνατον εἶναι διὰ τὸ ἐοικέναι τοῖς ἀθανάτοις, τοῦτο δ' ὑπάρχειν αὐτῇ ὡς ἀεὶ κινουμένῃ*. Vgl. auch Ptol. harm. III, 4.

2) A. a. O., vgl. unten § 15.

3) Ptol. harm. III, 7.

zustellen[1]). Mehr als jede andere Kunst ist sie dazu berufen, ἠϑοποιεῖν τὴν ψυχήν[2]).

Insbesondere wird ihr schon hier jene reinigende, klärende Kraft zugeschrieben, die wir später bei Aristoteles wiederfinden werden, die Kraft, die Seele aus dem Zustande der Unruhe und Verwirrung, dem sie aus irgend einem Grunde anheimgefallen, wieder zur normalen Verfassung zurückzuführen[3]); ja es findet sich sogar eine Klassifikation der *μέλη* nach den verschiedenen *πάϑη τῆς ψυχῆς*[4]).

In enger Verbindung hiermit steht die Lehre der Pythagoreer von der Verwendung der Musik zu Heilzwecken, die wir auch bei anderen Schulen wiederfinden[5]). In erster Linie sind es naturgemäßer Weise Geisteskrankheiten, welche auf musikalischem Wege zu heilen sind[6]). Von hier aus aber setzte sich allmählich die Überzeugung von der Heilkraft der Musik in allen, auch körperlichen Krankheitsfällen fest[7]).

Auch die Zahlensymbolik der Pythagoreer hat auf dem Gebiete der Musik ein überaus fruchtbares Feld gefunden. Sie brachte zu dem einfachen Ethosbegriff noch etwas Weiteres hinzu, nämlich jene mystischen Beziehungen der musikalischen Elemente zu der Harmonie des Weltganzen. So bildete sich eine merkwürdige Art von musikalischer Astrologie heraus, von deren

---

1) Strab. I, 2, 3, 16: *παιδευτικοί φασιν* (*οἱ μουσικοὶ*) *εἶναι καὶ ἐπανορϑωτικοὶ τῶν ἠϑῶν, ταῦτα δ' οὐ μόνον παρὰ τῶν Πυϑαγορείων ἀκούειν ἐστὶ λεγόντων κτλ.*; ib. X, 3, 10, 468: (*οἱ Πυϑαγόρειοι*) . . . *τὴν τῶν ἠϑῶν κατασκευὴν τῇ μουσικῇ προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορϑωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς ϑεοῖς ἐγγὺς ὄν*; Jambl. v. Pyth. c. 114; vgl. Philodem. de mus. 100, 30, 24 K; Aristid. Quint. p. 64 M.

2) Sext. Empir. adv. math. 6, 30.

3) Ptol. harm. III, 7; Plut. de virt. mor. 3, S. 441; Cic. Tusc. IV, 2; Sen. de ir. III, 9; Ael. var. hist. 10, 23; Porph. vit. Pyth. c. 30. Aus demselben Grunde soll Pythagoras seinen Schülern empfohlen haben, vor und nach dem Schlaf etwas zu musizieren; Quintil. IX, 4, 12; Plut. de Is. et Os. 80, 384; Censorin. di. nat. c. 12; Jambl. v. P. c. 114; Boëth. I, 1. Vgl. dazu noch die Anekdoten von der Ernüchterung Betrunkener und liebestoller Jünglinge durch Musik, Quintil. I, 10, 32; Sext. adv. math. 6, 8; Jambl. a. a. O. c. 112 u. 195; Boëth. a. a. O.

4) Jambl. 110 nennt diese Art von musikalischer Therapie geradezu *κάϑαρσις*. Nicht allen Melodieen wohnt die besänftigende Kraft in gleichem Maße inne, vgl. die *βοηϑητικώτατα μέλη* c. 111 und ib. 224.

5) S. u. S. 18.

6) Heilung von phrenetici, Censorin. di. nat. 12. Trotz dem vielen fabelhaften Beiwerk, das in all diesen Anekdoten zu Tage tritt, lässt sich doch ihr fester historischer Untergrund nicht anzweifeln. Er ergiebt sich ganz von selbst aus der intensiven Thätigkeit der Pythagoreer auf musikalischem Gebiete und wird durch anderweitige Analogieen gestützt.

7) cf. Jambl. 64.

Spitzfindigkeiten uns die Schrift des Aristides Quintilianus anschauliche Beispiele liefert[1]). Dass solche gelehrten Tifteleien nur für den Eingeweihten überzeugend waren, während sich die große Masse nichts darum kümmerte, versteht sich von selbst; merkwürdig aber und von hohem musikgeschichtlichem Interesse ist der Umstand, dass jene musikalisch-astrologischen Theoreme der Pythagoreer, durch Vermittelung des Boëthius und späterhin auch der Araber, im Mittelalter wieder auftauchten und lange Zeit hindurch einen wesentlichen Bestandteil der mittelalterlichen Musikästhetik ausmachten.

Die ganze Tonlehre der pythagoreischen Schule fasste unter Marc Aurel Claudius Ptolemäus in seinen Ἁρμονικά[2]) zusammen, jedoch unter stetiger Bezugnahme auf die Kunstübung seiner Zeit und unter ausgesprochener Stellungnahme gegen die Aristoxeneer[3]).

Musikästhetisch wichtig sind in dem Werke vor allem die eingehenden Ausführungen über das Zustandekommen der ethischen Wirkungen der Musik, die auf dem Zusammenhang zwischen der musikalischen und der psychischen Bewegung beruhen[4]). Ferner giebt er eine genaue Darstellung des Charakters der verschiedenen Klanggeschlechter und ihrer einzelnen Schattierungen[5]) nach dem Grundsatz: je weiter entfernt von der Diatonik — mit andern Worten: je kleiner die einzelnen Tonschritte —, desto weichlicher das Ethos, ein Grundsatz, dem wir immer wieder begegnen[6]).

Endlich giebt Ptolemäus einen sehr wertvollen Bericht über die melische Metabole, ihre verschiedenen Arten und ihre ästhetische Bedeutung[7]). Er ist der einzige unter allen antiken Gewährsmännern, der uns über diesen wichtigen Punkt vollständig klare Auskunft giebt. Namentlich die Metabole *κατὰ σύστημα* und *κατὰ τόνον* erfährt eine äußerst feinsinnige Behandlung, aus der wir ersehen, dass auch den Griechen das Kunstmittel der modernen »Modulation« wohl bekannt war.

Auch die Zahlensymbolik und die Untersuchungen über die Harmonie des Weltganzen fehlen nicht[8]).

Ptolemäus' zahlreiche Kommentatoren reihen sich ihm ergänzend an, ohne jedoch wesentlich Neues zu bringen. Porphyrius,

---

1) S. unten § 8.
2) Porphr. comm. in Ptol. p. 190 W.
3) Vgl. z. B. I, 9.
4) III, 4 f.; 7, vgl. unten § 15.
5) S. unten § 28; Ptol. I, 12; 16; III, 6.
6) S. unten § 20.
7) II, 6, 7; III, 7; vgl. unten § 33.
8) III, 4—16.

dessen Kommentar erhalten ist, und sein Schüler Jamblichus, sind von einiger Bedeutung deshalb, weil sie das bei Ptolemäus vorliegende Bild durch mitunter sehr charakteristische Ausführungen einzelner Züge bereichern. Von ihnen stammen auch zum größten Teile die zahlreichen Anekdoten über die musikalische Thätigkeit des Pythagoras, auf die das spätere Altertum und namentlich auch das Mittelalter so großes Gewicht legte [1]).

Von den Späteren sind noch die beiden Byzantiner Georgios Pachymeres [2]) und Manuel Bryennios zu nennen, welche sich eng an Ptolemäus anschließen und ihn zum Teil wörtlich ausschreiben.

Andere Pythagoreer [3]), wie der Mathematiker Euklid, der Verfasser einer *κατατομὴ κανόνος*, und Nikomachus von Gerasa, begnügen sich, die mathematische und akustische Seite der Musik zu behandeln und sehen von der Ethosfrage überhaupt ab; auch Theon von Smyrna, der, obwohl sonst Platoniker, doch in seiner Abhandlung über die Musik pythagoreischen Quellen folgt, streift sie nur oberflächlich.

Am ausführlichsten unter den Späteren handelt über das Verhältnis der Töne zur menschlichen Seele Boëthius im ersten Buche seiner Schrift de institutione musica [4]). Das Werk hat den Wert einer verständnisvollen und sachkundigen Zusammenfassung der griechischen Musiktheorie, wie sie sich in den Köpfen jener Spätlinge widerspiegelte, und zwar auf pythagoreischer Grundlage. Dies gilt auch auf dem Gebiete der musikalischen Ästhetik. Neue Gesichtspunkte weiß Boëthius so wenig vorzubringen, wie die übrigen Theoretiker des ausgehenden Altertums.

Ist Boëthius somit für die Theorie des Altertums nur von sekundärer Bedeutung, so hat er andererseits auf diejenige des Mittelalters einen geradezu enormen Einfluss gewonnen. In der fast ausschließlich ihm allein zufallenden Rolle des Vermittlers der griechischen Musiktheorie an das Mittelalter liegt seine hohe Bedeutung für die Geschichte der musikalischen Theorie überhaupt, wie für die Geschichte der musikalischen Ästhetik im

---

1) Die Übereinstimmung der beiden vitae Pythagoricae ist eine so vollständige, dass die Annahme einer und derselben Quelle unabweislich ist.

2) Sein Werk bei Vincent, notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi, tom. 16, Par. 1847, p. 401 ff.

3) Über Aristides *πυθαγορίζων* s. unten S. 25 f.

4) I, 1 enthält eine lange Ausführung über das Verhältnis von Musik und menschlichem Charakter, wodurch z. B. die Benennung der modi nach den verschiedenen Völkerschaften hervorgerufen worden sei. Interessant ist die Erwähnung des spartanischen Volksbeschlusses gegen Timotheus von Milet. Dasselbe Kapitel enthält auch die Berichte über die musikalischen Wunderkuren am vollständigsten.

Speziellen. Aus seinen Händen haben die Theoretiker des frühen Mittelalters die antike Lehre von der ethischen Macht der Musik empfangen und nach ihrer Weise dem frühmittelalterlichen christlichen Tonsystem anzupassen versucht. So hat sich das gesamte musikalische Glaubensbekenntnis der pythagoreischen Schule mit seinen ethischen Dogmen, seiner mystisch-symbolischen Zahlenlehre, ja sogar mit den zahlreichen Anekdoten über die musikalische Wunderthätigkeit ihres Stifters das ganze Mittelalter hindurch erhalten und die Weiterentwicklung der ästhetischen Anschauungen erheblich beeinflusst.

§ 3. Plato.

Der schroffste und einseitigste Vertreter der musikalisch-ethischen Theorie ist Plato.

Es ist bekannt, dass nach seiner Lehre das wesentlichste Merkmal der Kunst, also auch der Musik, in der Nachahmung besteht[1]). Was der Künstler schafft, ist nicht ein Wirkliches, sondern nur ein *εἴδωλον* der Dinge selbst[2]); seine Thätigkeit ist lediglich eine *φαντάσματος μίμησις*[3]).

Eine solche Nachahmung aber kann an und für sich nur die Bedeutung eines Spiels haben, das uns Vergnügen und Unterhaltung gewährt[4]); die Götter haben den Menschen aus Mitleid den genussschaffenden Sinn für Rhythmus und Harmonie zur Erholung in ihrer Mühsal verliehen[5]).

Wird die Kunst aber lediglich unter dem Gesichtspunkt des Spiels, d. h. um zu gefallen, betrieben, so liegt darin eine große Gefahr, nämlich die, dass sie, um jenen Zweck zu erreichen, auch vor der verwerflichen Nachbildung des Schlechten nicht zurückscheut und dadurch einen entsittlichenden Einfluss auf den Menschen gewinnt[6]). Die Gefahr ist um so größer in Anbetracht des verführerischen Reizes, den die Kunst selbst auf den ihr eigentliches Wesen durchschauenden Menschen ausübt[7]).

Dieser Gefahr wird dadurch vorgebeugt, dass die Kunst in

---

1) Resp. II, 373 B; legg. II, 668 A ff.; IV, 719 C; Phaedr. 248 E.

2) Soph. 266 B ff.; resp. X, 605 B f.

3) Resp. X, 596 E; Crat. 423 C f.; legg. X, 889 C f.

4) Resp. X, 602 B: *ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν.* Polit. 288 C; *παιδεία καὶ παιδιά* legg. II, 656 C. Ähnlich heißt es von der Rhetorik Gorg. 462 C, sie sei *χάριτός τινος καὶ ἡδονῆς ἀπεργασίας ἐμπειρία.*

5) Legg. II, 653 D.

6) Resp. III, 395 C ff.; 399 C ff.; X, 603 C ff.; legg. II, 669 A ff.; VII, 816 D; Gorg. 501 D ff.

7) Resp. III, 387 B; X, 595 B; 605 C ff.; 607 C.

den Dienst der sittlichen Erziehung des Menschen gestellt wird. Nicht darnach hat man die Musik zu beurteilen, ob sie angenehme Unterhaltung schafft oder nicht, sondern vielmehr darnach, inwieweit sie das Sittlich-Gute zur Darstellung bringt[1]. Soll die Nachahmung aber nicht bloßes Spiel, sondern Erziehungsmittel sein, so muss sie staatlich beaufsichtigt und unter die Leitung von Sachverständigen gestellt werden[2]. Eigenmächtige Neuerungen darf der Staat unter keinen Umständen dulden[3].

In diesem Geiste betrieben, wird unter den Künsten besonders die *μουσική* zu einer der gewaltigsten sittlichen Mächte. Zu bemerken ist übrigens hierbei, dass *μουσική* bei Plato auch die Poesie in sich schließt. Dicht- und Tonkunst machen in ihrer Vereinigung die sittliche Bildung des Menschen aus und stehen der Gymnastik gegenüber; beide zusammen, Musik im weiteren Sinne und Gymnastik, sind in ihrer harmonischen Vereinigung die Grundlage aller Bildung und Erziehung überhaupt[4].

Als Vertreterin der geistigen Seite der menschlichen Bildung wird die *μουσική* zugleich zur Vorbereiterin für die Philosophie. Damit aber bildet sie nach platonischer Theorie eine der Hauptstützen des Staates, deren Erhaltung sich seine Hüter besonders angelegen sein lassen müssen. Denn jede Neuerung auf dem Gebiete der Musik stellt sofort das Bestehen der gesamten öffentlichen Ordnung in Frage[5].

So ist denn die Musik auf das strengste unter den ethischen Gesichtspunkt gestellt. Mit äußerster Schroffheit zieht Plato daraus die Konsequenzen für ihre Anwendung im praktischen Leben. Sorgfältig scheidet er in der Republik das für seine Zwecke Taugliche vom Untauglichen: nur solche Melodieen und Rhythmen werden zugelassen, die seiner Ansicht nach sittliche

---

1) Legg. II, 668 A: *ἥκιστ᾽ ἄρα, ὅταν τις μουσικὴν ἡδονῇ φῇ κρίνεσθαι, τοῦτον ἀποδεκτέον τὸν λόγον καὶ ζητητέον ἥκιστα ταύτην ὡς σπουδαίαν, εἴτις ἄρα που καὶ γίγνοιτο, ἀλλ᾽ ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι.* Somit ist nicht die *ἡδεῖα ᾠδή* anzustreben sondern die *ὀρθή*.

2) Vgl. im allgemeinen legg. II, 668 C ff.; über die Musik resp. III, 398 C—401 A; legg. II, 653 A ff.; 656 C; 660 E ff.; 671 D; VII, 800 A ff.; 813 A. Mustersammlung bewährter Lieder für beide Geschlechter ib. VII, 800 A; 801 D; 802 A ff.

3) ib. II, 656 D ff.,; VII, 797 A ff., vgl. auch resp. IV, 423 E.

4) Resp. II, 376 E ff.: *τίς οὖν ἡ παιδεία; ἢ χαλεπὸν εὑρεῖν βελτίω τῆς ὑπὸ τοῦ πολλοῦ χρόνου εὑρημένης; ἔστι δέ που ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἡ δ᾽ ἐπὶ ψυχῇ μουσική.* III, 410 B ff.

5) Resp. IV, 424 C: ... *εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον ὡς ἐν ὅλῳ κινδυνεύοντα· οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων.*

Gesinnungen darstellen[1]). Auch ist auf die richtige Vereinigung der verschiedenen musikalischen Elemente, besonders von Melos und Rhythmus peinliche Sorgfalt zu verwenden[2]). Ein theoretischer Musikunterricht soll den Bürger in den Stand setzen, für jeden Fall die passenden Melodieen und Versmaße auszuwählen[3]). Jedoch hat sich dieser Jugendunterricht auf die einfachste Art des Musizierens zu beschränken[4]).

So begnügt sich Plato nicht damit, Vorschriften über die Behandlung der Musik im allgemeinen zu geben, sondern er dringt bis in die innersten Gebiete der musikalischen Kunstübung ein, jedem einzelnen sein bestimmtes Ethos zuweisend, und darnach seine Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit für die sittliche Erziehung bestimmend. Hier ist in erster Linie die berühmte Stelle aus dem dritten Buche der Republik[1]) zu nennen, wo er die verschiedenen Oktavengattungen von diesem Gesichtspunkt aus behandelt und von allen schließlich nur zwei, die dorische und phrygische, für seinen Staat zulässt.

Diese ganze Theorie Platos mutet uns fremdartig genug an. Hier ist der Satz am deutlichsten ausgesprochen, dass nicht das Musikalisch-Schöne, sondern das Musikalisch-Gute den Mittelpunkt der gesamten Kunstlehre zu bilden hat. Nicht einen bloßen Kunstgenuss soll ein Tonwerk dem Hörer bereiten, sondern ihn zum sittlich besseren Menschen machen. Die Voraussetzung der ganzen Lehre ist dieselbe wie bei den Pythagoreern, nämlich die Annahme jenes geheimnisvollen Bandes, das zwischen der Welt der Töne und dem menschlichen Seelenleben besteht[5]) und jene wunderbaren Wirkungen erzeugt, welche in ihrer Gesamtheit die Musik als den bedeutendsten Faktor in der sittlichen Erziehung des Menschen erscheinen lassen. Jedes Melos, jeder Rhythmus übt einen bestimmten Einfluss auf unsern Charakter aus[6]); umgekehrt wohnt dem sittlich-guten Menschen ohne weiteres der Sinn für die richtige Art der Musik inne[7]).

---

1) Resp. III, 398 C ff.

2) Legg. II, 669 C ff.

3) Legg. II, 664 B ff.; 667 B ff.; VII, 812 B.

4) ib. 812 D.

5) Resp. III, 401 D.

6) Legg. II, 655 A f.: *ἅπαντα ἁπλῶς ἔστω τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος, εἴτε αὐτῆς εἴτε τινὸς εἰκόνος, ξύμπαντα σχήματά τε καὶ μέλη καλά, τὰ δὲ κακίας αὖ τοὐναντίον ἅπαν.*

7) Bezeichnend ist die Stelle resp. III, 401 D: *εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία εὐηθείᾳ ἀκολουθεῖ*, welche durch die Nebeneinandersetzung von musikalischen und ethischen Ausdrücken die engen Beziehungen der beiden Gebiete zu einander besonders deutlich veranschaulicht.

Bemerkenswert ist übrigens, dass trotz des hohen Ansehens, welches die platonische Theorie im Altertum genoss, doch schon einige Stimmen gegen ihre Einseitigkeit laut wurden; besonders war es die obenerwähnte Stelle in der Republik, welche die Kritik der Späteren herausforderte[1]).

Platos Theorie enthält einen merkwürdigen Widerspruch. Wie wir sahen, ist nach ihr die Thätigkeit jedes Künstlers nur eine *εἰδωλοποιία*, ein Schaffen von Scheingebilden, in denen er die sinnliche Erscheinung der Dinge nachahmt. Ausdrücklich wird die Kunst somit als eine *παιδιά*, als ein Spiel bezeichnet, das an und für sich wert- und nutzlos ist; Plato trägt kein Bedenken, seiner Verachtung und Geringschätzung der Kunst freien Lauf zu lassen.

Dem widerstreitet nun aber offenbar die Anschauung, welche der von Plato mit so großer Sorgfalt ausgebildeten musikalisch-ethischen Theorie zu Grunde liegt. Denn hier wird ja klar und deutlich die Forderung ausgesprochen, dass die Kunst als sittliches Erziehungsmittel angewandt werden solle. Diese Forderung aber beruht selbstverständlich auf der Voraussetzung, dass sie dazu auch die Fähigkeit besitzt, d. h. dass sie imstande ist, sittliche Ideen zur Darstellung zu bringen. Diese Fähigkeit besitzt sie aber nicht, wenn man mit Plato annimmt, dass sie bloße *εἴδωλα* hervorbringen könne. Denn nach dieser Auffassung ist die Kunst überhaupt nicht imstande, Ideen nachzubilden, sondern sie vermag nur Abbilder von deren sinnlicher Erscheinung zu erzeugen. Alle nachahmenden Künste sind somit *τρίται ἀπὸ τῆς ἀληθείας*, indem sie nur *τοιοῦτον οἷον τὸ ὄν, ὂν δὲ οὔ* zu schaffen vermögen[2]).

Kann somit die Kunst, also auch die *μουσική*, überhaupt keine Ideen nachbilden, so gilt dies natürlich auch von der Darstellung sittlicher Ideen. Damit aber kann die Musik unmöglich die Bedeutung für die sittliche Bildung und Erziehung des Menschen gewinnen, die ihr Plato auf der anderen Seite zuweist. Wenn die künstlerische Nachahmung ferner mit dem unsinnlichen Wesen der Dinge nichts zu schaffen hat, sondern sich nur auf ihre sinnliche Erscheinung erstreckt, so ist es vollends ungerechtfertigt, die Musik als eine Vorbereiterin der Philosophie zu bezeichnen, wie wir dies bei Plato gesehen haben.

Hier liegt also offenbar eine Inkonsequenz der platonischen

---

1) Schon Aristoteles polemisiert gegen einzelne Punkte der platonischen Auffassung, s. unten S. 17, A. 1. Ferner nehmen Aristoxenus (bei Plut. de mus. c. 17) und noch später Aristides (De mus. p. 21 M) auf jene Stelle der Republik Bezug, deren Schroffheit sie durch eine möglichst weitherzige Deutung zu mildern suchen.

2) Vgl. besonders Resp. X, 595 C—598 D; Soph. 233 D ff.; 266 B ff.

Kunstlehre vor. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie derselbe Mann, der sich über die Unwahrheit und Wertlosigkeit der Kunst so abfällig äußert, dennoch zum eifrigsten Vertreter der musikalischen Ethik geworden ist.

§ 4. Aristoteles.

Weit folgerichtiger in seiner Kunsttheorie verfuhr sein großer Nachfolger Aristoteles. Auch er vertritt durchweg den Standpunkt des Musik-Ethikers, aber er legt der Kunst schon von Hause aus eine ethische Kraft bei.

Hatte Plato die Musik, wie alle Kunst, an und für sich nur als ein Spiel betrachtet, das nur durch seine Verwendung als sittliches Erziehungsmittel einen würdigen Inhalt gewinnt, so wohnt ihr nach der Lehre des Aristoteles, der übrigens unter *μουσική* im Unterschied zu Plato stets die Musik im engeren Sinne versteht, schon von Natur aus die Fähigkeit inne, sittliche Eigenschaften und Zustände zur Darstellung zu bringen und dadurch auf die Seele des Hörers in entsprechender Weise einzuwirken[1]. Auch ihm ist das eigentliche Wesen der Kunst Nachahmung. Aber die nachahmende Thätigkeit des Künstlers ist nicht ein an und für sich wertloses Schaffen von Scheingebilden, sondern vielmehr ein sehr wirksames Mittel, allgemeine Wahrheiten dadurch zur Anschauung zu bringen, dass der Künstler die Dinge darstellt nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen[2].

Nicht alle Künste vermögen einen gleich hohen Grad von ethischer Wirkung hervorzubringen. Speziell die Musik besitzt hierin einen bedeutenden Vorrang vor den bildenden Künsten[3], ja sie hat mehr als alle übrigen die Fähigkeit, unsern Charakter zu beeinflussen. Darnach richtet sich nun auch ihre Verwendung im praktischen Leben.

Zunächst ist hierbei die Verschiedenheit der Lebensalter maßgebend. Für den Jugendunterricht kann einzig und allein nur der ethische Gesichtspunkt in Betracht kommen[4]. Die ernste Thätigkeit des Lernens schließt jeden Unterhaltungszweck von

---

1) Pol. VIII, c. 5. 1340, a, 1 ff.: ... *καὶ δεῖ μὴ μόνον τῆς κοινῆς ἡδονῆς μετέχειν ἀπ' αὐτῆς, ἧς ἔχουσι πάντες αἴσθησιν ..., ἀλλ' ὁρᾶν εἴ πῃ καὶ πρὸς τὸ ἦθος συντείνει καὶ πρὸς τὴν ψυχήν. τοῦτο δ' ἂν εἴη δῆλον, εἰ ποιοί τινες τὰ ἤθη γινόμεθα δι' αὐτῆς. ἀλλὰ μὴν ὅτι γινόμεθα ποιοί τινες, φανερὸν διὰ πολλῶν .... ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς.*

2) Poët. 2. 25. 1460, b, 7. 15, 1454, b, 8. Was hier vom Dichter und Maler gesagt ist, gilt natürlich auch vom Musiker.

3) Pol. VIII. 5. 1340, a, 28.

4) ib. 1339. a, 29 ff.

selbst aus, wenn auch anerkannt wird, daß gerade die Musik durch das Vergnügen, das sie den jungen Leuten nebenbei bereitet, das Lernen wesentlich erleichtert und dadurch ihre eigene Wirkung beträchtlich steigert [1]).

Von diesen Gesichtspunkten aus giebt nun Aristoteles eingehende Vorschriften über die Einrichtung des musikalischen Unterrichts, in deren Verlauf wir sehr wertvolle Aufschlüsse über das Ethos der Instrumente und Tonarten erhalten [2]). Das Ziel, das erreicht werden soll, ist jedoch nicht eine bestimmte technische Fertigkeit in der Kunstübung — denn der ausübende Künstler steht auf der Stufe des verachteten, durch Dienstleistungen an andere sich selbst erniedrigenden Handwerkers [3]) —, sondern nur die Ausbildung des künstlerischen Geschmacks. Somit findet die eigene Übung mit dem Eintritt in das Mannesalter ihren Abschluss [4]).

Anders ist die Stellung, welche die Musik im Leben des Erwachsenen einzunehmen hat. Hier ist eine vierfache Anwendung zu unterscheiden: zur *παιδιά*, zur *παιδεία*, zur *διαγωγή* und endlich zur *κάθαρσις* [5]). Von der Bedeutung der Musik für die sittliche Erziehung ist schon die Rede gewesen. Auch zur Unterhaltung und Erholung mag die Musik dienen, sie gewährt ein unschädliches Vergnügen und willig erkennt Aristoteles ihre herzenerfreuende Macht an [6]). Aber dieses Vergnügen kann edlerer oder geringerer Art sein. Im ersteren Falle, wenn das *καλόν* und die *ἡδονή* vereinigt sind, gebraucht Aristoteles die Bezeichnung *διαγωγή* [7]), im Unterschied zu der einfachen *παιδιά*.

Die *διαγωγή* trägt ihren Zweck in sich selbst; sie ist mit demselben Lustgefühl verbunden wie die Denkthätigkeit des menschlichen und göttlichen Geistes [8]) oder wie der Verkehr mit Freunden [9]). Man sieht, die Lehre von der *διαγωγή* ist diejenige Seite der aristotelischen Musikästhetik, welche der modernen Kunstanschauung am nächsten kommt.

---

1) Pol. VIII, 5. 1339, c. 5 fin.

2) ib. 1340, b—c. 7. 1342, b.

3) ib. c. 6 fin.

4) ib. 1340, b fin.

5) ib. c. 5. 1339, b, 11. c. 7. 1341, b, 36. Die *ἄνεσις* der zweiten Stelle gehört mit zur *παιδιά* (*ἥ τε γὰρ παιδιὰ χάριν ἀναπαύσεώς ἐστι*); *ἄνεσίς τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσις* in der zweiten Stelle entsprechen der *παιδιά* in der ersten.

6) ib. c. 5. 1339, b, 20 ff.

7) ib. 1339, b, 17; 1339, b, 5 nennt er die *διαγωγὴ ἐλευθέριος*.

8) Metaph. XII, 7. 1072, b, 14; eth. X, 7. 1177, a, 27.

9) Eth. IX, 11. 1171, b, 12. Vgl. Zeller, Gesch. d. griech. Philos. II, 2³, S. 734 A. 5. Ein später Nachhall bei Aristid. Quint. p. 65 M.

Schwieriger ist die Frage bezüglich der musikalischen *κάθαρσις* zu entscheiden, über deren eigentliches Wesen bis auf den heutigen Tag noch kein Einverständnis erzielt worden ist. Dass sie nicht zur ethischen Musik gehört, sondern in einem gewissen Gegensatz zu ihr steht, geht aus den Worten der Politik[1]) deutlich hervor. Keine bestimmte Willensbeschaffenheit soll in uns hervorgerufen werden, die eine sittliche Besserung zur Folge hätte, sondern das Gemüt soll aus einem unnormalen, krankhaft erregten Zustand wieder in seine normale Verfassung zurückgeführt werden[2]).

Die Hinneigung des leicht erregbaren griechischen Volkes zu zeitweiligen Trübungen des normalen Bewusstseins ist bekannt; sie tritt in Erscheinungen wie dem unten erwähnten Korybantiasmus, vor allem aber in der Ekstase des Dionysosdienstes zu Tage. Klugen Sinnes wusste die Priesterschaft diese krankhafte Seite des Volksgemütes für die Interessen des Kultus auszunützen, indem sie die Erregung und Entladung jenes ekstatischen Dranges unter ihre Aufsicht nahm und ihm eine ganz bestimmte Verwendung im Kulte zuwies.

Hier spielte nun die Musik die allererste Rolle.

Sie hatte jedoch nicht etwa die Aufgabe, die Erregung allmählich zu besänftigen und dadurch die Heilung hervorzurufen, sondern man ging auf homöopathischem Wege vor. Bestimmte

---

1) VIII, 7. 1341, b, 33 ff. (Einteilung der *μέλη* in *ἠθικά, πρακτικά* und *ἐνθουσιαστικά*).

2) Die Hauptstelle ist pol. VIII, 7, 1342, a in.: . . . *χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὃ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός. καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν. ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. ταὐτό δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.* Aristoteles hat bei den *ἐξοργιάζοντα τὴν ψυχὴν μέλη* Zustände wie den *κορυβαντιασμός* im Auge, s. unten § 18; über die *ἱερὰ μέλη* vgl. Plat. conv. 215 C ff. Verschiedene Ausdrücke in dieser Stelle weisen deutlich auf eine Analogie der musikalisch-religiösen Katharsis zu der rein medizinischen hin. Aristoteles selbst geht nicht über einen Vergleich beider hinaus (*ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας*); erst die Neueren haben die *κάθαρσις* rein als eine Art von ärztlicher Purgation aufgefasst. Dem modernen Beurteiler mögen beide Standpunkte ineinanderfließen; Aristoteles selbst aber hat an unserer und an andern Stellen lediglich das Musikalisch-Religiöse bei der *κάθαρσις* im Auge.

Weisen[1]), auf der Flöte vorgetragen[2]), hatten die Fähigkeit, jene krankhaften Affekte bis zu dem Punkte zu steigern, wo eine vehemente Entladung derselben erfolgen musste. Diese Entladung zog die Wiederherstellung des normalen Seelenzustandes und damit die Heilung des Besessenen nach sich.

Man sieht, Aristoteles hat seine Lehre von der musikalischen Katharsis nicht sowohl direkt aus der medizinischen Praxis übernommen, als aus den Erfahrungen, welche er die Priesterschaft mit ihrer Verwendung in bestimmten Kulten machen sah[3]).

Von hier aus aber ging er einen bedeutsamen Schritt weiter. Er übertrug jene Lehre von dem speziellen Gebiete der religiösen Ekstase auf das allgemeine der psychischen Affekte überhaupt. Jeder Affekt kann durch fortwährende Steigerung und schließliche Entladung zur Ruhe gebracht werden[4]); nur allein die Kunst aber ist dazu berufen, eine derartige »Reinigung« zu bewirken. So entstand die berühmte Lehre von der *κάθαρσις τῶν παθημάτων* in der Tragödie[5]).

Wenn auch Aristoteles selbst die kathartischen Wirkungen der Musik in Gegensatz zu den ethischen stellt, so beruhen doch beide auf derselben Voraussetzung, nämlich auf der Annahme enger Wechselbeziehungen zwischen Musik und Seelenleben. Der Unterschied zwischen der als ethisch und praktisch einerseits und als enthusiastisch andererseits bezeichneten Musik besteht nur in der verschiedenen Art der Einwirkung auf das Gemütsleben, ist also nur gradueller, nicht prinzipieller Art. Während jene eine bestimmte Willensbeschaffenheit erzeugen und damit eine unmittelbare ethische Bedeutung erlangen, bewirkt diese nur eine Beseitigung vorübergehender Trübungen des normalen Bewusstseins; sie kann also an und für sich nicht ohne weiteres ethischen Zwecken dienstbar gemacht werden und wird daher

---

1) Die *μέλη Ὀλύμπου* besonders Ar. pol. VIII, 5. 1340, a, 8 ff.; vgl. auch ib. 1340, b, 4. 5; 1342, b, 1 ff.; 1340, a, 8.

2) Ein Hauptsymptom des Korybantiasmus war das Hören von Flötenklang: Plat. Crito 54 D. Heilung durch Flötenmusik Plat. conv. 215 C—E.

3) Angeregt hierzu mag er durch Plato (vgl. resp. X, 606) sein. Auch gelegentlich der Behandlung der kathartischen Musik übrigens finden sich wertvolle Aufschlüsse über das Ethos, s. besonders die Charakteristik der Flötenmusik und der mit ihr in enger Beziehung stehenden phrygischen Tonart, pol. VIII, 6. 1341, a, 21 ff.

4) S. vor. S. Anm. 2: *ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς.*

5) Poët. c. 6. Bezeichnend ist, dass in der oben citierten Stelle der Politik *ἔλεος* und *φόβος*, diejenigen Affekte, welche bei der Tragödie in Betracht kommen, unmittelbar zusammen mit dem *ἐνθουσιασμός* angeführt werden. Vgl. übrigens zur ganzen Lehre von der Katharsis Rohde, Psyche 335 ff.

auch von Aristoteles folgerichtig vom Jugendunterricht ausgeschlossen.

Es leuchtet jedoch ein, dass auch die kathartische Musik wenn auch nicht unmittelbar, so doch mittelbar ethische Bedeutung gewinnt, indem sie durch Beseitigung der durch die Affekte erzeugten Störungen den Gemütszustand herstellt, der für die Einwirkungen der rein ethischen Musik allein zugänglich ist.

Aristoteles bezeichnet den Höhepunkt der musikalisch-ethischen Richtung. Die Einseitigkeit Platos ist überwunden [1], seine Schroffheit gemildert, die Inkonsequenz seiner Auffassung vom Wesen und Zweck der Kunst beseitigt. Ein freierer Zug herrscht in der aristotelischen Musikästhetik, der in einzelnen Punkten, zumal mit dem Begriff der *διαγωγή*, sich direkt mit modernen Kunstanschauungen berührt. Die Musik steht nicht bloß ausschließlich im Dienste des Interesses der Staatsgemeinschaft, sie gewinnt auch für die Entwicklung des Individuums als solchen Bedeutung.

§ 5. Die Peripatetiker. Aristoxenus und die Aristoxeneer.

Die Nachfolger des Aristoteles halten an dem Standpunkt des Meisters durchweg fest.

Zunächst sind hier die Problemata anzuführen, die unter seinem Namen überliefert sind und der Hauptsache nach auf seine direkte Anregung zurückgehen [2]. Wie für die Kenntnis der antiken Musiktheorie überhaupt, so sind sie auch für die Entscheidung ästhetischer Fragen von höchster Wichtigkeit. Insbesondere befassen sie sich eingehend mit der Melodiebildungslehre, deren Kenntnis uns ohne die hier vorliegenden Notizen in hohem Grade erschwert bliebe [3]. Auch das so überaus wichtige Verhältnis zwischen Gesang und Instrumentalbegleitung wird besprochen [4].

Rein ästhetischer Natur sind die Ausführungen über das Zustandekommen der ethischen Wirkungen der Musik [5]. Sie sind ganz im Geiste des Aristoteles gehalten, ebenso die aus ihnen gezogene Schlussfolgerung, dass die Musik vorzugsweise zur

---

1) Ausdrückliche Polemik gegen Plato besonders bei Gelegenheit der Charakterisierung der verschiedenen Tonarten, pol. VIII, 7. 1342, a, fin.; 1342, b.

2) XI, 2—62; XIX, 1—50.

3) Vgl. besonders die berühmte Stelle 19, 20, an der die Westphal-Helmholtzsche Theorie von der Tonalität der griechischen Melodieen ihren Hauptstützpunkt findet.

4) 19, 12, s. unten § 18. 5) 19, 27 u. 29.

Nachahmung von Charaktereigenschaften berufen sei[1]). Ferner findet sich eine ganze Reihe von mehr oder minder ausführlichen Notizen über das Ethos einzelner Zweige der Melopoiie[2]).

Von den Schülern des Aristoteles, die über Musik geschrieben haben, stellt Plutarch[3]) den Theophrast und Aristoxenus zusammen.

Theophrasts Schriften über Musik sind uns bis auf wenige Bruchstücke verloren, aus denen jedoch ersichtlich ist, dass seine Kunstlehre sich von der seines Meisters nicht entfernt hat. Die intensive Wirkung der Musik leitete er aus der Empfindlichkeit des Gehörssinnes ab[4]); sie besteht in einer lebhaften Bewegung der Seele, welche uns von den durch bestimmte Affekte bewirkten Übeln befreit[5]). Diese Affekte sind: *λύπη*, *ἡδονή*, *ἐνθουσιασμός*[6]). Wir ersehen daraus, dass Theophrast sich der aristotelischen Lehre von der *κάθαρσις* ohne Weiteres angeschlossen hat.

Außerdem ist Theophrast deshalb von Interesse, weil er die Ansicht vertrat, dass auch körperliche Krankheiten durch Musik geheilt werden könnten[7]).

Weit größere Bedeutung als Theophrast besitzt für uns Aristoxenus von Tarent, im Altertum *ὁ μουσικός* schlechtweg genannt[8]). Seine harmonischen und rhythmischen Fragmente bilden die Grundlage unserer Kenntnis der griechischen Musik, allein über die Frage nach dem Ethos enthalten sie außer einigen allgemeinen Bemerkungen, die beiläufig gemacht werden[9]), nichts. Ganz anders dagegen verhält es sich mit seinen *σύμμικτα συμποτικά*, die eine Hauptquelle der plutarchischen Schrift über die Musik bilden[10]).

Die Grundtendenz dieses Werks war, den Vorzug der vorklassischen und klassischen Musik vor der raffinierten neueren, d. h. derjenigen der aristoxenischen Zeit, zu erweisen. Diese

---

1) Ar. pol. VIII, c. 5; vgl. auch über die Rhythmen der Tanzkunst poët. c. 1.

2) Vgl. bes. über das Ethos der *ὑποδωριστί* und der *ὑποφρυγιστί* und ihre daraus sich ergebende Verwendung 19, 30 u. 48; über den Charakter der *παρακαταλογή* 19, 6.

3) Plut. non poss. suav. viv. 13, 4, S. 1095.

4) Plut. de aud. 2, S. 38, a.

5) Censorin. di. nat. 12, 1; Theophr. fgm. 89, fin. und dazu Zeller, Gesch. d. gr. Phil. II, 2³, S. 868, Anm. 5; die Musik *κινεῖ καὶ ῥυθμίζει τὰς ψυχάς* Philodem. de mus. S. 37, 37, 13 ff. K. Vgl. Porphyr. comm. in Ptol. p. 240 f. (Wallis).

6) Plut. qu. conv. I, 5, 2. S. 623; vgl. Mar. Vict. bei Keil, Gr. lat. VI, 159, 9 ff.

7) Athen. XIV, 624 a; Plin. hist. nat. 28, 2, 21; Gell. 4, 13, 2. Apollon. Mirab. c. 49.

8) Vgl. z. B. Themist. or. 33, in. *Ἀριστόξενος, ὃν ἐπονομάζουσιν τὸν μουσικόν*: Philodem. de mus. 99, 26, 16 f. K.; Dion. Hal. de comp. verb. 14.

9) Z. B. harm. el. p. 23 M, 48 M.

10) S. Westphal, Plutarch S. 19 ff.

trägt alle Spuren des Verfalls an sich[1]), insbesondere das Abkommen des *γένος ἐναρμόνιον* ist aufs tiefste zu beklagen[2]). So sucht denn Aristoxenus, unbekümmert um die Missachtung des großen Haufens, seinen Schülern wieder den alten, männlichen Stil zu erschließen und dadurch der eingerissenen Verweichlichung der Musik zu steuern. Dabei giebt er nun eine Reihe unschätzbarer, teilweise bis in die kleinsten Einzelheiten gehender Ausführungen über das Ethos. So wird der Gegensatz zwischen dem vornehmen, auf weiser Beschränkung der musikalischen Kunstmittel beruhenden Stil der Alten und dem üppig wuchernden der Neueren in gebührender Weise charakterisiert[3]), ferner die verschiedene Verwendung der Musik in alter und neuer Zeit behandelt[4]), endlich das in Vergessenheit geratene enharmonische Klanggeschlecht in seinem, wie Aristoxenus meint, wahren Werte gewürdigt[5]). Von größter Bedeutung sind endlich die Bemerkungen des Aristoxenus über die Gewinnung des richtigen Kunsturteiles in der Musik[6]). Die Kenntnis der musikalischen Theorie und Technik allein, sagt er, machen den musischen Künstler nicht aus, sondern es gehört dazu noch ein eingehendes Verständnis für das Ethos einer Komposition im allgemeinen und der Elemente, aus denen sie zusammengesetzt ist, im besonderen. Dies wird an praktischen Beispielen erläutert.

Der Grund, warum Aristoxenus so energisch für die Erhaltung, bezw. Wiederherstellung der alten Einfachheit und Strenge in der Musik eintritt, liegt darin, dass er mit den Pythagoreern und Aristoteles der Musik einerseits eine sittlich erziehende[7]), andererseits eine reinigende[8]) Kraft zuschreibt und demnach, ebensowenig wie Plato, einen *νεωτερισμός* auf diesem Gebiete dulden kann[9]).

Trotzdem sich Aristoxenus auf dem musikalisch-ethischen Gebiet mit den Pythagoreern enge berührt, ist seine Schule doch in der Folgezeit in einen ganz bestimmten Gegensatz zu diesen getreten, der sich bis in das späteste Altertum hinein fühlbar macht.

Das bemerkenswerteste Werk der aristoxenischen Schule, das wir aus späterer Zeit haben, ist die *εἰσαγωγὴ ἁρμονική*, die uns

---

1) Themist. or. 33. 2) Plut. de mus. c. 38.

3) S. die Abschnitte X, XIV und XVIII bei Westphal.

4) Abschn. XVI W. 5) Abschn. XXI^b, vgl. auch A. VIII.

6) Abschn. XIX.

7) Strab. I, 2, 3; harm. el. 31 M. Hierher gehört auch die Polemik gegen Plato bei Plut. de mus. c. 17.

8) Plut. a. a. O. c. 43; Mart. Cap. IX, 923; Cramer, anecd. Paris. I, 172; vgl. die Anekdote bei Apollon. Mir. c. 49.

9) S. S. 10, A. 5.

in einer Reihe von Handschriften unter dem Namen des Kleonides erhalten ist[1]. Für uns kommt hauptsächlich die darin enthaltene Anführung der drei verschiedenen Stilarten (*τρόποι*) der griechischen Melopoiie in Betracht[2], des *τρόπος διασταλτικός, συσταλτικός* und *ἡσυχαστικός*, die im Anschluss an die verschiedenartigen *μεταβολαί* zur Sprache gebracht werden. Diese Einteilung weist eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Lehre des Plato und Aristoteles auf; auch der Musiker Aristides kennt sie, wenn er einen tragischen, nomischen und dithyrambischen Stil unterscheidet[3].

Auch die beiden von Vincent herausgegebenen anonymen Traktate[4] gehören zum größten Teile der aristoxenischen Richtung an; der zweite davon hat uns sogar einige Bruchstücke der Lehre des Aristoxenus gerettet, die in keiner anderen Quelle enthalten sind.

Eine große Ähnlichkeit mit der Schrift des Kleonides weist ein Abschnitt des Kompilationswerks von Manuel Bryennios auf[5].

§ 6. Heraklides Ponticus.

Im Anschluss an die platonisch-aristotelische Theorie mag an dieser Stelle Heraklides Ponticus Erwähnung finden, der, obwohl von Hause aus Platoniker[6], doch im Hinblick auf seine gelehrten Bestrebungen sich auch der peripatetischen Schule verwandt zeigt und als Quelle für die Lehre vom Ethos nicht ohne Bedeutung ist.

Er ist der Verfasser einer *εἰσαγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ*[7], welche uns in einer größeren Partie des plutarchischen Musikdialogs, sowie in einigen Bruchstücken bei Athenäus[8] erhalten ist[9]. Die zuletzt angeführte Stelle enthält eingehende Ausführungen über das Ethos der einzelnen Tonarten, deren Verschiedenheit aus dem Unterschied der Charaktere der einzelnen griechischen Stämme

---

1) Vgl. C. v. Jan, Die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides, Landsberg 1870, und Philolog. 30, p. 398 ff.; mus. scriptt. p. 169 ff.

2) Cleon. is. p. 21 M.

3) Arist. p. 30—31 und überhaupt § 19.

4) Vincent, notices et extraits, Par. 1847, 16, 2; Bellermann, Anonymi scriptio de musica, 1841.

5) I, c. 3—9. Im übrigen vgl. über Bryennius S. 8.

6) Vgl. Zeller, Gesch. der griech. Phil. II[4], 1. S. 990, Anm. 2.

7) Plut. de mus. c. 3.

8) Athen. X, 455 d und besonders XIV, 624 c—626 a.

9) Die Schrift des Pontikers hat wohl auch der Stoiker Diogenes bei Philodem 92, 23, 28 ff. im Auge, vgl. ib. 19, 32, 1 ff.

hergeleitet wird; die phrygische und lydische Tonart wird gar nicht als hellenisch anerkannt.

Schwieriger ist es, das Eigentum des Heraklides aus dem plutarchischen Musikdialog herauszuschälen. Mit Sicherheit als von ihm stammend erweisen sich die Fabeleien über die allerälteste Musikgeschichte, sowie einige sich daran anschließende Notizen über Terpander, Klonas und Polymnastos[1]). In diesem Abschnitt lernen wir zugleich eine Quelle des Heraklides kennen, nämlich die *ἀναγραφή* der Priester von Sikyon, eine Art Festchronik, welche neben einer Liste der argivischen Herapriesterinnen auch die Namen der im Agon siegreichen *ποιηταί* und *μουσικοί* enthielt[2]). Da diese *ἀναγραφή* im Verlaufe des plutarchischen Textes noch zweimal vorkommt, so sind wir berechtigt, an den betreffenden Stellen die Spuren des Pontikers wiederzuerkennen[3]). Der Versuch Westphals, als zweite Quelle des Heraklides den alten Musikschriftsteller Glaukos von Rhegion zu erweisen[4]), ist meines Erachtens als gescheitert zu bezeichnen[5]). Denn nichts

1) Plut. de mus. ed. Westphal, p. 3, 16—4, 17.

2) ib. p. 3, 19 ff.

3) p. 8, 8 und 5, 23 ff. Beide Male ist von Klonas die Rede, den auch das oben erwähnte Heraklidische Fragment am Schlusse behandelt. Eine genaue Entscheidung darüber, wieweit in jedem einzelnen Falle Heraklides oder eine andere Quelle von Plutarch ausgeschrieben wurde, halte ich bei der in jener ganzen Partie herrschenden Verwirrung für unmöglich, zumal da auch noch die Stellung des Glaukos zu Plutarch in Frage kommt, s. d. übernächste Anm.

4) Plut. de mus. p. 69 ff.

5) Westphal will überhaupt den ganzen Abschnitt IV—VII dem Heraklides zuweisen, mit einziger Ausnahme des Citats aus Alexander Polyhistor p. 5, 8—11, und findet darin eine planmäßige Anordnung nach 4 Abschnitten: 1) die Komponisten der *νόμοι*, 2) die einzelnen *νόμοι*, 3) Persönlichkeit und Zeitalter der Komponisten, 4) Nachträgliches. In jedem dieser Abschnitte sei »nach einer fast schablonenartigen Norm« a) von der Kitharodik, b) von der Aulodik die Rede, und bei letzterer werde jedesmal α) die Aulodik des Klonas und β) die des Polymnastos behandelt. Eine Unregelmäßigkeit finde sich nur darin, dass im 2. und 4. Abschnitt die Aulodik vor der Kitharodik stehe, während im 1. und 3. Abschnitt die Ordnung umgekehrt sei.

Diese Einteilung macht auf den ersten Blick den Eindruck des Erkünstelten und Gezwungenen. Namentlich der 4. Abschnitt Westphals enthält lauter Notizen, die eigentlich zum 2. oder 3. gehören. Es ist nicht abzusehen, warum Heraklides gerade daraus einen Abschnitt »Nachträgliches« hätte machen sollen. Bedenklicher aber ist, dass Westphal, um den Polymnastos in die Rubrik »Persönliches« einreihen zu können, zu einer Textänderung greifen muss (Plut. p. 75).

Die Lösung ist eine weit einfachere und natürlichere, wenn wir unter Aufgabe des Westphalschen Anordnungsprinzipes für diese verworrene Partie nicht den Heraklides allein, sondern verschiedene Quellen annehmen (vgl. Hiller, Rhein. Mus. 41, 398 ff.), unter denen in erster Linie der namentlich aufgeführte Glaukos steht. Nicht durch Vermittlung des Heraklides hat also

In erster Linie aber wendet sich Philodemus gegen den Stoiker Diogenes von Seleucia, genannt der Babylonier[1]), dessen Theorie eine beträchtliche Partie der philodemischen Schrift gewidmet ist[2]). Diogenes scheint somit der Verfasser einer zu seiner Zeit berühmten Schrift περὶ μουσικῆς gewesen zu sein, die sich ganz besonders mit den ethischen Wirkungen dieser Kunst beschäftigte[3]). Allerdings wesentlich Neues bringt er zu der Lehre der älteren Musikethiker nicht hinzu.

Das hauptsächlichste Merkmal der Musik ist ihre bewegende Kraft. Sie treibt unsern Willen zu einer bestimmten positiven Äußerung[4]), ja sie wirkt sogar unmittelbar auf unseren Körper ein[5]). Damit ist sie in den Stand gesetzt, sowohl gute als schlechte Charaktereigenschaften zum Ausdruck zu bringen[6]). Diese Fähigkeit aber erhebt die Musik zu einer der gewaltigsten sittlichen Mächte, die an Nutzen für das menschliche Geschlecht nicht weit hinter der Philosophie zurückbleibt[7]), zumal da sie auch unser sittliches Urteilsvermögen in hohem Grade schärft[8]).

Ganz besonderen Wert legt Diogenes nach Kleanthes' Vorgang auf die Stellung der Musik in unserem Verkehr mit der Gottheit. Die Musik, sagt er, ist seit alters ein unentbehrlicher Bestandteil im Kulte der Götter[9]), ja, er will sogar jedem Gotte sein spezielles, eigenes Melos zugewiesen wissen[10]).

So ist denn die Musik auch unzertrennlich mit der Frömmigkeit verbunden[11]).

So weit Diogenes. Dass er nicht der einzige Stoiker war, der sich mit derartigen Fragen beschäftigte, geht schon daraus hervor, dass Philodem sich von einem bestimmten Abschnitt seines Werkes an auch gegen andere Stoiker wendet, allerdings ohne sie — mit Ausnahme des Kleanthes[12]) — mit Namen zu

---

1) Plut. Alex. virt. 5, S. 328 nennt ihn einen Schüler Zenos. Genannt bei Philod. 70, 7, 24; 89, 21, 19; 92, 23, 28 K.

2) S. unt. S. 32 f.

3) Überliefert ist uns von einem solchen Titel nichts, doch wird man schwerlich annehmen dürfen, dass sich die bei Philodem befehdete Theorie in der bei Diog. Laërt. VII, 55, 57 erwähnten τέχνη περὶ φωνῆς vorfand.

4) Philod. 71, 7, 25: (Diogenes sagt:) τὸ μέλος ἔχειν τι κινητικὸν καὶ παραστατικὸν πρὸς τὰς πράξεις, vgl. 71, 8, 2 ff.; 12, 22, 1 ff.

5) ib. 72, 8, 39 ff.

6) ib. 65, 3, 28 ff.: (die Musik) πάντως ... πάσας τῶν ἠθῶν ποιότητας ἐπιφαίνεται τοιαύτας, ἐν αἷς ἐστι μεγαλοπρεπὲς καὶ ταπεινὸν καὶ ἀνδρῶδες καὶ ἄνανδρον καὶ κόσμιον καὶ θρασύ. Vgl. das 79, 14, 8 ff. über die verderblichen Wirkungen der Melodieen eines Anakreon und Ibykus Gesagte.

7) ib. 92, 23, 27—24, 4. 8) ib. 90, 22, 10 ff.

9) ib. 66, 4, 2—67, 5, 12, vgl. 12, 23, 1 ff. An beiden Stellen wird die bedenkliche Etymologie von θέατρον, θεωρεῖν u. a. ins Treffen geführt, s. S. 36.

10) ib. 89, 21, 18 ff. 11) ib. 88, 20, 28 ff. 12) S. S. 33.

nennen[1]). Wir können sie jedoch hier übergehen, da sie zu dem bisher Gesagten nichts Neues hinzubringen. Einige ihrer Theoreme werden uns bei der Betrachtung des Philodem selbst wieder begegnen.

§ 8. Die Eklektiker. Aristides Quintilianus.

Die späteren Theoretiker teilen sich, wie schon bemerkt, in eine aristoxenische und eine pythagoreische Gruppe. Daneben aber stoßen wir noch auf eine Reihe von Eklektikern, die keinem jener Systeme ausschließlich huldigen, sondern einen Kompromiss zwischen beiden anstreben, oder auch auf Grund der Ethoslehre der Alten selbständig weiterarbeiten.

Den ersten Platz unter diesen nimmt Aristides mit seinen drei Büchern περὶ μουσικῆς ein[2]). Aristides besitzt den großen Vorzug vor den meisten seiner Zeitgenossen, dass er nicht ein Anhänger der rein grammatischen alexandrinischen Metrik ist[3]), sondern von der Verbindung von Metrik und Musik, wie sie Aristoxenus gelehrt, ausgeht und somit auch an dem Ethosbegriff im Sinne der Alten noch festhält. Mit Plato setzt er sich sogar direkt darüber auseinander[4]).

Das Werk des Aristides, insbesondere das zweite Buch, ist eine der wichtigsten Quellen für die Kenntnis der antiken Musikästhetik. Er ist kein selbständig schaffender Kopf, legt aber dafür in der Auswahl wie in der Benutzung seiner Quellen ein feines Verständnis und ein gesundes Urteil an den Tag, weit mehr als dies z. B. in dem plutarchischen Musikdialog der Fall ist. Während die meisten andern Theoretiker die Ethosfrage nur gelegentlich mit größerer oder geringerer Ausführlichkeit behandeln, giebt er in seinem zweiten Buche eine zusammenhängende, einheitliche Darstellung und zwar durchaus vom musikalisch-ethischen Standpunkte.

Jenes zweite Buch bildet gewissermaßen den Niederschlag alles dessen, was die Schulen Platos, Aristoteles', Aristoxenus' und der Pythagoreer über diesen Punkt gelehrt hatten. Auf Plato gehen zurück: die Ausführungen über die Natur der Seele und

---

1) Dass es Stoiker waren, zeigt die Anführung stoischer Lehren, s. Philod. 105, 31, 29 vgl. mit Cornut. p. 20, 18, u. 33, 10 (Lang). Auch Philod. 110, 38, 30 ff. geht offenbar auf die Stoa.

2) ed. A. Jahn 1882, vgl. J. Cäsar, Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides. Marburg 1882.

3) S. unten § 13.

4) S. S. 12, A. 1.

ihre verschiedenen Bestandteile[1]), die Lehre von der Bedeutung der Musik als Vorbereiterin für die Philosophie[2]), von ihrem entscheidenden Einfluss auf das Leben ganzer Völker und Staaten[3]), von ihrer Stellung und der Art und Weise ihres Gebrauchs in der Jugenderziehung[4]).

Ebenso hat Aristoteles und seine Schule einen bedeutenden Anteil an dem Werke des Aristides[5]); insbesondere sind es die Lehren des Theophrast und Aristoxenus, welche einen breiten Raum in der Darstellung der ästhetisch-ethischen Theorie einnehmen. Von ersterem stammt der Satz von *ἡδονή*, *λύπη* und *ἐνθουσιασμός* als dem Hauptursprungsgebiet aller Wirkung der Musik[6]). Dem Aristoxenus folgt Aristides der Hauptsache nach in der Harmonik; er geht aus von der *φωνή* und unterscheidet ihre beiden Hauptarten, die *συνεχής* und die *διαστηματική*[7]). Auch die Ausführungen über die Unsangbarkeit des *ἐναρμόνιον*[8]), über die *μεταβολαί*[9]), über die drei Stilarten[10]) gehören dem Aristoxenus an. Sogar in dem Abschnitt über das Ethos der verschiedenen Rhythmen[11]) will Westphal[12]) aristoxenisches Eigentum erkennen, das Aristides durch die Vermittlung des Musikers Dionysius, eines Platonikers und Pythagoreers aus der Zeit Hadrians, aus den *σύμμικτα συμποτικά*[13]) herübergenommen habe.

Weitere Bestandteile der Schrift des Aristides verraten pythagoreischen Ursprung. So kehrt die Lehre von der *ἐπανόρθωσις* der Seele durch die Musik auch hier wieder[14]); auch scheint der öfters wiederholte Gedanke, dass der Rhythmus das männliche, das Melos aber das weibliche Prinzip in der Musik vertrete, der pythagoreischen Schule anzugehören[15]). Besonders aber der Schluss des zweiten und das ganze dritte Buch verraten deutlich die Anlehnung an den Pythagoreismus. Hier finden sich die Theorieen von der Seele als einer Harmonie aus Zahlen[16]), von den Intervallen[17]), endlich von der Übereinstimmung der Musik mit der

---

1) P. 61; 72 f.; 77 f. 2) P. 123. 3) P. 74. 4) P. 69; 72.

5) Über den Anteil des Aristoteles selbst vgl. Jahn in d. Ausg. d. Arist. p. XXVI und Cäsar, Grundzüge der griech. Rhythmik S. 15 u. 19, Anm. 14. P. 65 findet sich übrigens auch die aristotelische *διαγωγή* erwähnt, s. oben S. 14.

6) P. 65; vgl. oben S. 18. 7) P. 7.

8) P. 19; s. oben S. 19, Anm. 2.

9) P. 25; vgl. Cleon. isag. p. 21 M.

10) P. 30; 43; vgl. Cleon. a. a. O. 11) P. 97—100.

12) Griech. Rhythm.³ S. 23. 13) S. oben S. 18 f. 14) P. 64.

15) Vgl. Boeckh, De metr. Pind. p. 203. *Ἄρρεν* und *θῆλυ* findet sich auch in der von Aristot. metaph. I, 5. 986, a, 22 citierten Tafel der Gegensätze.

16) P. 103: *ὁ μὲν οὖν λόγος ὡς ἁρμονία τις ἡ ψυχὴ καὶ ἁρμονία δι' ἀριθμῶν.*

17) P. 112 ff.

Harmonie des Weltganzen[1]. Auch die öfters vorgebrachten Analogieen aus dem Gebiete der medizinischen Wissenschaft weisen auf die pythagoreische Schule hin[2].

So fasst denn Aristides die Lehren der beiden Schulen, die wir als die Hauptvertreter der musikalisch-ethischen Theorie kennen gelernt haben, nämlich der platonisch-aristotelischen einerseits und der pythagoreischen andererseits, in seinem Werke zusammen. Nicht immer hält er beide scharf auseinander, sondern verquickt vielmehr, ganz nach der Art der Neoplatoniker, sehr häufig platonische und aristotelische Gedanken mit der theologisch-mystischen Zahlensymbolik der Pythagoreer.

Was die Schrift aber für uns ganz besonders wertvoll macht, ist der Umstand, dass der Ethosbegriff in den Anschauungen des Verfassers selbst noch lebendig fortwirkt. Auch er hegt, gleich den von ihm so oft citierten *παλαιοί*, den unerschütterlichen Glauben an die sittenbildende und reinigende Macht der Musik, auch in seiner Brust ist das Gefühl lebendig, dass zwischen der Musik und der menschlichen Seele enge Wechselbeziehungen bestehen. Er ist kein verständnisloser Abschreiber all der Lehren, die er in den Schriften der alten Ethiker vorfand, sondern er hat wirklich ihres Geistes einen Hauch verspürt.

Nicht dasselbe lässt sich rühmen von Martianus Capella, welcher des Aristides erstes Buch größtenteils wörtlich übersetzt hat[3]. Diese Übersetzung ist für uns nur deswegen von Wert, weil die ihr zu Grunde liegende Aristides-Handschrift in einigen Partieen noch vollständiger war, als die uns erhaltenen. Inhaltlich jedoch zeigt sie in vielen Stücken einen sehr fühlbaren Mangel an Sachkenntnis im allgemeinen und ein ungenügendes Verständnis für den Sinn des Originals im besonderen[4].

Zu den eklektischen Schriften gehört auch noch des Bacchius *εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς* in Form eines Katechismus[5], die wichtige Bemerkungen über die *μεταβολαί* enthält[6], sowie des Gaudentius *ἁρμονικὴ εἰσαγωγή*[7], die aristoxenische und pythagoreische Quellen gleichermaßen ausnützt, aber für die Ethosfrage von geringem Belang ist.

---

1) P. 124 ff. 2) Vgl. z. B. p. 102; 106; 127.

3) Mart. Cap. lib. IX.

4) Vgl. H. Deiters, Studien zu den griech. Musikern, über das Verhältnis des Mart. Cap. zu Arist. Quint., Posen 1881; Westphal, griech. Rhythmiker (1861) 47.

5) Vgl. C. v. Jan, musici scriptores p. 285 ff.; Progr. d. Straßb. Lyc. 1890 u. 1891; Rhein. Mus. 46, 557.

6) P. 50—58 (Jan). 7) C. v. Jan, mus. scriptt. p. 319 ff.

B. Die formalistische Richtung.

§ 9. Philodemus aus Gadara.

Die ethische Auffassung von der Musik scheint etwa bis um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., also in der Blütezeit des Hellenentums, die allgemein herrschende gewesen zu sein.

Von diesem Zeitpunkte an machte sich eine Reaktion bemerkbar, die wohl in erster Linie von den Sophisten, den frühesten Vertretern der Skepsis in Griechenland, ausgegangen ist. In ihrem Bestreben, den alten Autoritätsglauben zu brechen und in dem Menschen selbst das Maß aller Dinge zu suchen, konnten sie nicht umhin, sich auch mit den traditionellen Anschauungen über das Wesen und die Aufgabe der Musik, die ja in jeder Hinsicht einen Hauptfaktor im Gefüge der alten Ordnung bildete, auseinanderzusetzen. Die diesen Männern so geläufige Entgegensetzung von Natur und Herkommen wurde auch hinsichtlich der Tonkunst ins Treffen geführt. Man suchte nachzuweisen, dass die Musik ihrer eigensten Natur nach lediglich eine Kombination von Klängen und Rhythmen sei und nichts weiter. Nur die dem Wahn der Alten entstammende Tradition habe jene ethische Bedeutung in sie hineingetragen, die ihr von Hause aus durchaus fremd sei.

So reichlich nun aber unsere Quellen auf musikalisch-ethischem Gebiete fließen, so spärlich ist es damit bei dieser zweiten Richtung bestellt, die wir die ästhetisch-formalistische nennen können. In zusammenhängender Darstellung ist sie uns allein in dem sehr fragmentarisch auf uns gekommenen Buche Philodems erhalten. Als zweite Quelle tritt der in der Schrift des Sextus Empiricus gegen die Musiker gerichtete Abschnitt hinzu. Beide haben ältere, uns verlorene Quellen benützt, die herauszustellen eine nicht immer leichte Aufgabe ist.

Philodemus aus Gadara in Syrien war ein Zeitgenosse von Cicero und Atticus und verkehrte im Hause des Piso, der im Jahre 58 v. Chr. das Konsulat bekleidete[1]). Er ist Anhänger der Schule Epikurs und hat sich als solcher auf den verschiedenartigsten Gebieten schriftstellerisch versucht[2]), ja er war sogar als Dichter thätig[3]).

---

1) Strab. XVI, 2, 29, S. 759. Cic. de fin. II, 35, 119; or. in Pison. c. 28. 29.

2) 36 philosophische Werke befanden sich in Herculanum, s. Vol. Herc. IV, Introd. in Polystr. III.

3) Cic. in Pis. a. a. O.; Hor. sat. I, 2, 121.

Der musikalischen Ethosfrage hat Philodem eine eigene Abhandlung *περὶ μουσικῆς* gewidmet[1]). Erhalten ist uns von dem Werke vollständig nur das vierte Buch und auch dies nur in teilweise sehr verstümmeltem Zustande, während wir von den übrigen Büchern nur mehr oder minder gut erhaltene Fragmente besitzen.

Wir haben eine Streitschrift vor uns, die sich zwar nicht durch systematischen Aufbau und koncise Fassung der Gedanken, wohl aber durch die Schärfe des Tones und eine zum Teil geradezu pöbelhafte Invektive auszeichnet. Es beliebt dem Verfasser, seine Gegner entweder in mitleidigem Tone als lächerliche Thoren oder aber auch geradezu als Narren zu behandeln[2]). Diese Gegner aber sind eben die im Vorstehenden besprochenen Vertreter der musikalisch-ethischen Theorie, von Plato und Aristoteles herab bis auf den Stoiker Diogenes von Babylon.

Alle diese Männer waren, wie wir sahen, von dem Fundamentalsatze ausgegangen, dass zwischen den Elementen der Musik, Melodie und Rhythmus, und der menschlichen Seele ein enger Zusammenhang bestehe, dass jenen somit von Hause aus die Fähigkeit innewohne, in bestimmter Weise auf unser Fühlen und Wollen einzuwirken.

Dieser Theorie tritt Philodem auf das allerentschiedenste entgegen.

Die Grundelemente der Musik, Rhythmus und Melodie, sind, so sagt er, rein äußerlicher, formaler Natur und somit an und für sich durchaus indifferent[3]). Da nun aber die Beeinflussung des Seelenlebens eines andern nur durch das gesprochene Wort, als den Träger des vernünftigen Gedankens, möglich ist[4]), so folgt hieraus, dass die Musik hierzu niemals imstande sein kann. Die Mittel, über welche sie verfügt, haben, da sie lediglich äußerlicher Art sind, mit dem Seelenleben des Menschen so wenig zu schaffen, wie z. B. die der Kochkunst[5]). Von irgend welcher durch sie hervorgerufenen Gemütsverfassung kann gar keine

---

1) Ausg. von J. Kemke, Leipzig 1884 (Bibl. Teubn.), vgl. dazu Gomperz, Zu Philodems Büchern von der Musik. Ein krit. Beitrag, Wien, Hölder, 1885.

2) Vgl. Stellen wie S. 65, col. 3, Z. 25 f.: *καθάπερ τινὲς ὀνειρώττουσιν*; 71, 7, 34 f.: *ναὶ μὰ Δία μέγα ψεύδεται*; 72, 8, 36: *τὰ τούτου ληρήματα*; 78, 13, 15 f.: *καταγέλαστον οὐ μετρίως*; 81, 15, 31: *μωρότατον δὲ τοῦτο* u. a. m.

3) Das Melos ist an und für sich *ἄλογον*, Philod. 65, 3, 10 ff.; 86, 19, 15; 92, 24, 12 ff.

4) 74, 9, 38 ff. heißt es von Diogenes: *ὁ δ' ἐπάγει τοῖς θαύμασιν τούτοις ἄλλα τέρατα, κινητικὸν λέγων μᾶλλον εἶναι τῆς λογιστικῆς διανοίας.*

5) Vgl. 53, 75, 18 ff. Vgl. 103, 33, 8 ff.: *οὐ μᾶλλον ὀσμῶν καὶ χυλῶν μέλη ταῦθ' ἅ φασιν* (die im Vorhergehenden angeführten Behauptungen der Musikethiker über die Wirkungen der Musik sind gemeint) *ἐργάζετ' οὐδὲ τἀντικείμενα.*

Rede sein[1]; keine Melodie, kein Rhythmus vermag unsere Seele aus dem Zustande der Ruhe herauszureißen[2] oder aus dem Zustand der Bewegung, sei es nach welcher Richtung hin es wolle, wieder zur Ruhe zurückzuführen[3].

Auch die *μίμησις*, worin nach Plato und Aristoteles das Hauptmerkmal der Kunst liegt, verwirft Philodem von seinem Standpunkt aus; die Musik besitzt überhaupt nicht die Fähigkeit, irgend etwas nachzuahmen[4].

Aus all diesen Voraussetzungen ergiebt sich die Folgerung, dass die Musik keinerlei Einfluss ethischer Art auf den Hörer auszuüben imstande ist[5], weder im guten, noch im schlimmen Sinne. Sie vermag keine einzige von allen Tugenden in uns zu wecken oder zu fördern[6]. Da nun aber alle Tugenden unzertrennlich zusammengehören, so hat sie auch auf die Erzeugung der Gesamttugend keinen Einfluss[7]. Andererseits aber ist es auch unmöglich, dass ein Mensch durch die Musik sittlichen Schaden nimmt[8].

Durch Beispiele aus der Erfahrung sucht Philodem seine Theorie zu stützen. So führt er einmal die Verschiedenartigkeit des Eindrucks an, den eine und dieselbe Melodie bei verschiedenen Hörern hervorruft[9], ferner weist er auf die Bedingtheit und den Wechsel des künstlerischen Geschmacks zu verschiedenen Zeiten[10] hin.

---

1) 6, 9, 1 ff.; 72, 8, 37 ff.

2) 15, 27, 7 ff.; 71, 7, 25 ff.; vgl. 96, 27, 1 ff.

3) 20, 32, 34 ff. Zusammenfassend 65, 3, 11 ff.: *οὐδὲν μέλος, καθὸ μέλος, ἄλογον ὑπάρχον ψυχὴν οὔτ᾽ ἐξ ἀκινήτου καὶ ἡσυχαζούσης ἐγείρει καὶ ἄγει πρὸς τὴν κατὰ φύσιν ἐν ἤθει διάθεσιν, οὔτ᾽ ἐξ ἀττούσης καὶ φερομένης πρὸς ὅτι δήποτε πραΰνει καὶ εἰς ἠρεμίαν καθίστησιν, οὐδ᾽ ἀπ᾽ ἄλλης ὁρμῆς ἐπ᾽ ἄλλην ἀποστρέφειν οἷόν τ᾽ ἐστὶν οὐδὲ τὴν ὑπάρχουσαν διάθεσιν εἰς αὔξησιν ἄγειν καὶ ἐλάττωσιν.*

4) 45, 55, 1 ff.; 65, 3, 23 ff.

5) Hauptstelle 65, 3, 24 ff.: *οὐδὲ γὰρ μιμητικὸν ἡ μουσική .... οὐδ᾽ ... ὁμοιότητας ἠθῶν οὐ μιμητικὰς μὲν ἔχει, πάντως δὲ πάσας τῶν ἠθῶν ποιότητας ἐπιφαίνεται τοιαύτας ἐν αἷς ἐστι μεγαλοπρεπὲς καὶ ταπεινὸν καὶ ἀνδρῶδες καὶ ἄνανδρον καὶ κόσμιον καὶ θρασὺ μᾶλλον ἤπερ ἡ μαγειρική*; vgl. 38, 39, 1 ff.; 64, 2, 42 f.; 12, 22, 6 ff.

6) 43, 51, 1 ff.; 44, 52, 1 ff.; 77, 12, 11 ff.; speziell werden behandelt: die *ἀνδρεία, σωφροσύνη* und *δικαιοσύνη* 55, 77; die *δικαιοσύνη* 93, 24, 24 ff.; die *εὐσέβεια* 88, 20, 28 ff.; die *συμποτικὴ ἀρετή* 16, 28, 33 ff.; 82, 16, 4 ff.; die *ἐρωτικὴ ἀρετή* 16, 28, 28; 81, 15, 15 ff.; die *φιλοφροσύνη* und *φιλία* 17, 30, 11; 84, 18, 1 ff.

7) An der Hand der stoischen Tugendlehre folgert dies Philodem 94, 25, 12 ff.

8) Als Beispiele werden hierfür Anakreon und Ibykos angeführt 79, 14, 8 ff.

9) Vgl. die Bemerkungen über das *ἐναρμόνιον*, 63, 2, 15 ff.

10) Über den Wechsel in der Beurteilung der dithyrambischen Stilgattung 9, 18, 6 ff.

Wie erklärt sich nun aber die Thatsache, dass die Musik zu allen Zeiten in so hohem Ansehen stand? Wie erklären sich die vielen Beispiele aus Sage und Geschichte, welche für die ungeheure moralische Macht der Musik angeführt werden?

Den historischen Beweis für das Vorhandensein der ethischen Macht der Musik lehnt Philodem von vornherein, als für den Gebildeten durchaus unbefriedigend, ab[1]).

Der Grund der hohen Wertschätzung der Tonkunst liegt vielmehr lediglich in den leeren, jedes positiven Haltes entbehrenden *δόξαι*, die sich im Laufe der Zeit in den Köpfen der Leute festgesetzt haben. Die sinnliche Wahrnehmung, die wir beim Anhören eines Melos haben, ist für jedes Ohr dieselbe, nur die geistige Vorstellung, die wir daran knüpfen, ist bei jedem einzelnen Hörer verschieden[2]).

Die Bildung dieser *δόξαι* aber wird durch Faktoren verschiedenster Art beeinflusst, so in erster Linie durch das mit der Musik verbundene Dichterwort und die darin ausgeprägten Gedanken. Von diesem Gesichtspunkt aus findet eine ganze Menge von fabelhaften Berichten über die wunderbaren ethischen Wirkungen der Musik ihre natürliche Erklärung, so in erster Linie das berühmteste Beispiel, das die Musikethiker für ihre Theorie aus der Geschichte anzuführen pflegten, nämlich die staatsrettende Thätigkeit des Terpander, Tyrtäus und Thaletas in Sparta. Denn, sagt Philodem, sehen wir genauer zu, so kommen wir zu der Überzeugung, dass diese Männer ihre ungeheuren Erfolge nicht ihrer musikalischen, sondern ihrer dichterischen Thätigkeit zu verdanken hatten[3]); ja, sie wären sogar müheloser zum Ziele gelangt, wenn sie sich der prosaischen Rede bedient hätten[4]). Den Bericht der Alten von ihren musikalischen Wunderthaten verwirft er als Erfindung der *μουσόληπτοι*[5]).

Auch im religiösen Liede ist die Musik gegenüber der Dichtung von verschwindend geringer Bedeutung[6]). Vollends die weitverbreitete Meinung, dass die Musik mit der wahren Frömmigkeit unzertrennlich verbunden sei, ist durchaus irrig[7]). Braucht ja doch die Gottheit überhaupt keine Verehrung unsererseits; nur wir sind es, denen diese von Natur tief im Blute steckt[8]). Die Musik hatte zudem hierbei ursprünglich eine verhältnismäßig

---

1) 75, 10, 28 ff.: *τὸ δ' ὑπὸ τῶν ἀρχαίων τετιμῆσθαι τὴν μουσικὴν ἰδιώτῃ μὲν καὶ ἀπαιδεύτῳ τεκμήριον ἡγεῖσθαι τῆς εὐχρηστίας συγγνωστόν, πεπαιδευμένῳ δὲ καὶ μᾶλλον ἔτι φιλοσόφῳ μέγ' ἂν ὄνειδος εἴη ἐπιφέρειν.*

2) 63, 2, 9 ff.; vgl. 96, 27, 12. 3) 86, 19, 12 ff.; 87, 20, 11 ff.

4) 87, 20, 15 f.: *ἔτι δ' ἂν καθίκοντο μᾶλλον, εἰ διὰ πεζῶν ἀπέτρεπον.*

5) 86, 19, 9. 6) 88, 20, 28 ff. 7) S. oben S. 23.

8) 66, 4, 7 ff.

geringe Bedeutung[1]), man bediente sich vielmehr anderer Mittel, um der Gottheit seine Verehrung zu bezeugen[2]). Was soll denn auch den Göttern eine Musik, die ihnen, wie zu Philodems Zeit, von bezahlten Leuten dargebracht wird?[3])

Auf bloßer *δόξα* beruht auch das Geheimnis der dionysischen Ekstase, die lediglich als das Produkt eines unter dem Getöse der verschiedenen Lärminstrumente zustande kommenden Gemischs von Wahnvorstellungen angesehen wird[4]); bezeichnend ist, dass in erster Linie Weiber und weibische Männer diesem Wahne verfallen[5]).

Auch von der Bedeutung der Musik für das Liebesleben und für das Zechgelage will Philodem nichts wissen. Bei letzterem sind es wiederum nicht Melos und Rhythmus, welche die betreffende Wirkung hervorbringen, sondern die durch das Dichterwort mit ihnen verbundenen *διανοήματα*[6]).

Dasselbe ist auch zum größten Teile der Fall bei der Erregung des *ἔρως*. Dass die Musik an und für sich keine Verführerin zum Bösen ist, haben wir an dem Beispiel des Anakreon und Ibykus gesehen[7]); sie hat als solche überhaupt nichts mit der Liebe zu schaffen. Findet ein Liebender bei Gelegenheit eines musikalischen Ständchens Erhörung bei dem Gegenstande seiner Wahl, so hat er dies ganz gewiss nicht seinen Melodieen und Rhythmen zu danken, sondern seiner Dichtung, dann aber auch seiner *ἐγκεκλασμένη φωνή* und dem verliebten Blicke seiner Augen[8]).

Die Musik hat somit überhaupt keinen nützlichen Zweck, geschweige denn dass sie die einzige von allen Künsten ist, die einen solchen verfolgt[9]). Sie ist ein bloßer Luxusartikel und daher auch eine verhältnismäßig junge Kunst[10]). Sie dient einzig und allein der *ἡδονή*, dem Lustgefühl, das sie ebenso gut hervorruft, wie der Genuss von Speise und Trank[11]). Zugegeben wird, dass die Musik dem Menschen dadurch die Mühe der Arbeit um

---

1) 67, 4, 36 ff.

2) Diese sind: die *ὅσιαι ὑπολήψεις* 66, 4, 10 f.; *τὰ κατὰ τὸ πάτριον παραδεδομένα* (zu denen aber die Musik nicht gehört) Z. 11; *θεάματα* 67, 5, 6 ff. Vgl. auch 13, 23; 106, 35, 16 ff.

3) 67, 4, 27.

4) *Συμπλοκὴ δοξῶν* 49, 65, 1 ff.; vgl. 25, 13, 1 ff.; 22, 6, 1 ff.

5) 49, 65, 10 ff. 6) 84, 18, 16 ff. 7) S. oben S. 29, A. 8.

8) 79, 14, 18 ff. Über die *ἐγκεκλασμένη φωνή* vgl. Aristoph. nub. 979, schol. 969.

9) Vgl. den Hinweis auf das Verhältnis der Musik zu andern Künsten 103, 23, 11 ff.

10) Hier schließt sich Philodem einem Satze Demokrits an, vgl. 108, 36, 29 ff.

11) 85, 18, 24 ff.

ein bedeutendes erleichtern kann[1]), ein Satz, den schon Plato und Aristoteles ausgesprochen hatten[2]).

Somit erweisen sich denn alle jene hochtrabenden Behauptungen von dem Werte der Musik für die Jugenderziehung und für die sittliche Weiterbildung des Erwachsenen als vollständig unhaltbar. Sie kann uns zu nichts Weiterem nütze sein als zur Erholung und Unterhaltung[3]), wie dies von einem Spiel mit rein formalen, jedweden Inhalts entbehrenden Gebilden nicht anders zu erwarten steht.

Merkwürdig ist hierbei die Übereinstimmung mit der Theorie Platos. Auch dieser hatte ja, wie wir sahen, die Kunst in letzter Linie als ein bloßes Spiel aufgefasst, das an und für sich nur der Unterhaltung und dem Vergnügen dient[4]). Allein während Plato, in seltsamem Widerspruch mit dieser seiner eigenen Lehre, trotzdem der Musik die Darstellung sittlicher Ideen als Hauptaufgabe zuwies, zieht Philodem die allein richtige Folgerung aus jenem Satze, indem er der Musik jede ethische Wirkung überhaupt abspricht und sie als bloßes Genussmittel betrachtet wissen will.

Die Polemik Philodems richtet sich gegen die vier Schulen der Stoiker, Pythagoreer, Akademiker und Peripatetiker.

Dass wir es unter den Stoikern in erster Linie mit Diogenes von Seleucia, dem Babylonier, zu thun haben, ist schon oben bemerkt worden[5]). Genannt wird Diogenes von Philodem zweimal[6]), und zwar in einer Partie des vierten Buches, die ganz augenfällig gegen einen bestimmten Gegner gerichtet ist[7]), nämlich col. I—XXIV. Wir dürfen also mit Sicherheit annehmen, dass für den genannten Abschnitt, soweit es sich wenigstens um stoische Theoreme handelt[8]), allein die Schrift des Babyloniers dem Philodem vorgelegen hat. Dasselbe ergiebt sich aus einer Vergleichung dieses Abschnittes mit den Überresten der vorhergehenden Bücher für einige Bruchstücke des ersten Buches[9]).

---

1) 72, 8, 22 ff.

2) S. oben S. 9, A. 7; S. 14, A. 1.

3) *Εἰς ἄνεσιν καὶ τέρψιν* 37, 37, 6 f.; vgl. 70, 7, 2 f.; 84, 18, 9 ff.; 107, 35, 32 ff.; 108, 36, 24 f.

4) S. oben S. 9, A. 4. 5) S. oben S. 23.

6) 89, 21, 19; 92, 23, 28; auch 70, 7, 24 will Kemke *ὑπὸ Διογένους* ergänzen.

7) 64, 2, 20; 65, 3, 26; 66, 3, 42; 69, 6, 3 und 10; 71, 8, 2; 72, 8, 33 und 45 u. a. m.

8) S. Kemke, praefat. p. VII.

9) Vgl. S. 11, fg. 21, S. 12, fg. 22 und 23 mit l. IV, col. 1—5; S. 15, fg. 27 mit l. IV, col. 8—9; SS. 16—17, fgg. 28—30 mit l. IV, col. 15—20; S. 19, fg. 31 mit l. IV, col. 21, 18 ff.; S. 19, fg. 32 mit l. IV, col. 23, 27 ff.

Von col. XXIV des vierten Buches ab treffen wir auf eine Mehrzahl von Gegnern[1]. Dass Philodem hierbei wiederum hauptsächlich Anhänger der Stoa im Auge hat, beweist einerseits die namentliche Erwähnung des Kleanthes, andererseits die Bekämpfung von sicher als stoisch zu erweisenden Lehren[2]. Genau lässt sich die Persönlichkeit dieser ungenannten Gegner im einzelnen Fall nicht mehr feststellen.

Die Pythagoreer haben Philodem am wenigsten Stoff zur Widerlegung geliefert. Angeführt werden von ihnen die bekannten mathematisch-musikalischen Spekulationen über die Harmonie der Sphären[3] mit dem Bemerken, dass sie mit ethischen Dingen — hier findet sich der den Pythagoreern so geläufige Ausdruck *ἠθῶν ἐπανόρθωσις* wieder — in gar keinem Zusammenhang stehen[4]. Auch des Pythagoras selbst geschieht in einem Fragment Erwähnung[5]. Welches pythagoreische Werk hier als Quelle vorgelegen hat, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen.

Aus der Reihe der Akademiker wendet sich Philodem an keinen Geringeren als an Plato selbst, den er zweimal mit Namen nennt[6]. Ein ganzer Abschnitt aus den Gesetzen findet sich fast wortgetreu angeführt[7], ein ähnlicher Fall liegt augenscheinlich in einem andern, leider stark verstümmelten Fragment des ersten Buches vor[8]. Auch der Satz Platos von der richtigen Verbindung von Gymnastik und Musik als der Grundlage aller wahren Bildung wird von Philodem scharf angegriffen[9].

Aus der Genauigkeit der genannten Citate ergiebt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit, dass Philodem die Schriften Platos selbst, ohne Vermittlung eines späteren Akademikers, benützt hat.

Noch eingehender als mit Plato setzt er sich mit den Peripatetikern auseinander. Aristoteles selbst wird zwar nicht genannt, wohl aber Theophrast[10], Dikäarch[11], Aristoxenus[12] und Chamäleon[13]. Aber mit der oben behandelten Ethos-Theorie des Aristoteles beschäftigt sich Philodem mit einer Gründlichkeit, die

---

1) *Ἐνίων* 92, 24, 11; *τινῶν* 95, 26, 14; *οἷς ποτε εἴρηται* 100, 30, 7; *πρὸς τοὺς μεγαλύνοντας* 106, 35, 18; *τινές* 110, 38, 31.

2) S. oben S. 24, Anm. 2 und S. 29, Anm. 7.

3) S. 100, col. 30 und S. 101, col. 31.

4) 100, 30, 21 ff.; vgl. oben S. 5.

5) 58, 1, 16. Was das schwerverstümmelte Fragment enthalten hat, lehrt eine Vergleichung mit Sext. Emp. adv. mus. 8.

6) 93, 24, 25; 95, 26, 24.

7) Plat. legg. II 669 B; Philod. S. 1, fg. 1.

8) Plat. a. a. O. 802 B; Philod. S. 2, fg. 2.

9) Plat. resp. III, 410 ff.; Philod. S. 30, fg. 22—26.

10) 36, 35, 1; 37, 37, 13.

11) 20, 32, 21.

12) 54, 76, 15; 99, 29, 16.

13) 17, 30, 5; 84, 17, 32.

es wahrscheinlich macht, dass ihm auch hier die Originalschriften des Stagiriten vorgelegen haben. So bekämpft er dessen Sätze von der Verwandtschaft der *μέλη* und *ῥυθμοί* mit den Charaktereigenschaften des Menschen[1]), von den Beziehungen der Musik zur Tugend[2]), endlich auch die Lehre von der musikalischen Katharsis[3]), alles mit deutlichem Hinweis auf ganz bestimmte, uns schon bekannte aristotelische Stellen.

Von Aristoteles' Schülern treten besonders Theophrast und Aristoxenus hervor.

Ersterer hatte die Wirkung der Musik auf eine Bewegung der Seele zurückgeführt[4]). Wie wir aus Philodem erfahren, hatte er dieses *κινεῖν* näher durch die Bezeichnung *ῥυθμίζειν* bestimmt[5]), einen Ausdruck, der durch sein seltsames Hinundherschwanken zwischen eigentlicher und übertragener Bedeutung für die Theorie der Musikethiker ungemein bezeichnend ist[6]) und von den späteren Geschlechtern mit großem Beifall aufgenommen worden zu sein scheint[7]). Daher fühlt sich auch Philodem veranlasst, gerade auf ihn des öfteren zu sprechen zu kommen[8]), ohne jedesmal den Namen seines Urhebers zu nennen.

Kemke[9]) stellt die Vermutung auf, Philodem habe für die peripatetische Theorie vorwiegend die musikalischen Schriften des Theophrast benützt. Aber im Hinblick darauf, dass wir von

---

1) Vgl. Ar. pol. VIII, 5. 1340, a, 18 ff.: *ἔστι δ' ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρίας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν* mit Phil. 44, fg. 52: ... *τὰ θάρση καὶ τὰς αἰσχύνας καὶ κοσμιότητας καὶ τὰ τοιαῦτα πάθη προσαγορεύει. καὶ τὰς ὁρμάς, δι' ἃς .. λαμβάνουσι τὰς δυνάμεις, οὐ μόνον λέγων ὑπὸ παθῶν κυρίων γίνεσθαι πράξεις* (? K), *ἀλλὰ καὶ ὑπὸ τῶν ὁμοιωμάτων, ἀγνοεῖ διὰ ὁμοιώσεώς γε νομίζων ὡς ἔχει μέλος ἀρετάς τινας ἐγγινομένας.*

2) Ar. a. a. O. c. 5. 1340, a, 14 ff.: *συμβέβηκεν εἶναι τὴν μουσικὴν τῶν ἡδέων, τὴν δ' ἀρετὴν περὶ τὸ χαίρειν ὀρθῶς καὶ φιλεῖν καὶ μισεῖν*, vgl. Phil. 44, 53, 11 ff.: ... *δόντας αὐτῷ τὸ μέγιστον, εἶναι πρὸς τὴν ὁρμὴν τῶν καλῶν τὸ χαίρειν ἐφ' οἷς χρὴ καὶ φιλεῖν ἃ δεῖ.*

3) Ar. a. a. O. c. 7. 1342, a, 8 ff.: *ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως*, vgl. Philod. 49, fg. 65 u. 66.

4) S. oben S. 18. 5) 37, 37, 15.

6) Er bedeutet eigentlich »in einen bestimmten Rhythmus bringen«, hier gleichsam von den Schwingungen der in Bewegung versetzten Seele gedacht. Eine richtig rhythmisierte *κίνησις τῆς ψυχῆς* aber hat auch die richtige Harmonie des Charakters zur Folge. Ein ähnlicher Gedanke 44, 53, 5 ff.

7) Eine Reminiscenz daran scheint auch bei Plut. de mus. c. 26 init. vorzuliegen: *τῶν ... νέων ᾤοντο* (sc. *οἱ παλαιοὶ τῶν Ἑλλήνων*) *διὰ μουσικῆς πλάττειν τε καὶ ῥυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὔσχημον*, in einer sonst auf Aristoxenus' *σύμμικτα συμποτικά* hinweisenden Partie.

8) S. Anm. 5 u. 6 u. 34, 29, 9. In ähnlichem Sinne *μελίζειν* 34, 30, 1 ff.

9) Praef. p. XV.

diesen nur sehr weniges wissen, sowie darauf, dass nur jener oben erwähnte Satz es ist, für den Theophrast als Gewährsmann angeführt wird, während sich sonst nirgends ein Hinweis auf eine speziell theophrastische Idee findet, scheinen mir die Gründe für die Richtigkeit von Kemkes Vermutung nicht stichhaltig zu sein.

Mit weit größerer Wahrscheinlichkeit lässt sich die Benützung des Aristoxenus durch Philodem herausstellen. War dieser doch, weit mehr als Theophrast, für das ganze Altertum *ὁ μουσικός*[1]) schlechtweg, mit dessen Autorität jeder sich auseinanderzusetzen hatte, der sich unterfing, über Musik zu schreiben. Auch Philodem hat dies offenbar für notwendig erachtet. Dies ergiebt sich aus einer merkwürdigen Übereinstimmung einzelner Abschnitte seiner Schrift mit Partieen aus dem unter Plutarchs Namen auf uns gekommenen Dialog über die Musik.

Plutarch spricht unter direktem Hinweis auf Aristoxenus von der Verschiedenheit der Stilarten des Pindar und des Philoxenus[2]). Dieselbe Stelle hat zweifellos Philodem im Auge, wenn er von der Bedingtheit des musikalischen Geschmacks redet[3]).

Eine zweite Stelle, die direkt auf Aristoxenus hinweist, bezieht sich auf die Bedeutung der Musik als Gegenstand eines Tischgesprächs, die Philodem energisch in Abrede stellt[4]), während der Tarentiner ja, wie wir wissen, in seinen *σύμμικτα συμποτικά* mit Vorliebe musikalische Fragen behandelt hatte.

Diese *σύμμικτα συμποτικά* aber sind es eben, welche, wie Westphal mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen hat, einem ausgedehnten Teile des plutarchischen Musikdialogs zu Grunde liegen[5]).

Nun aber weisen einzelne Partieen der Schrift Philodems auffallende Ähnlichkeiten mit jenen Abschnitten bei Plutarch auf. So redet Philodem einmal[6]) von dem überaus feinen Stilgefühl der Mantineer, Lacedämonier und Pelleneer, ebenso Plutarch an einer zweifellos wiederum dem Aristoxenus entnommenen Stelle[7]).

---

1) Phil. 99, 26, 16 f.

2) Plut. de mus. c. 31: (*Ἀριστόξενός φησι Τελεσίαν τὸν Θηβαῖον*) *τὰ Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν· ὁρμήσαντά τε ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρείου καὶ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενείῳ γένει· γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγήν.*

3) 9, 18, 6 ff.: *καὶ τοὺς διθυραμβικοὺς δὲ τρόπους εἴ τις συγκρίναι, τόν τε κατὰ Πίνδαρον καὶ τὸν κατα Φιλόξενον, μεγάλην εὑρεθήσεσθαι τὴν διαφορὰν τῶν ἐπιφαινομένων ἠθῶν, τὸν δ' αὐτὸν εἶναι τρόπον.*

4) 110, 38, 12 ff. 5) S. oben S. 18, A. 10. 6) S. 10, fg. 19.

7) Plut. c. 32.

In c. 26, das durch den Hinweis auf die Musik der Alten ebenfalls den Stempel aristoxenischen Eigentums trägt, redet Plutarch von der Nützlichkeit der Musik in den Gefahren des Krieges. Die einen, sagt er, zogen unter den Klängen der Flöte in die Schlacht, wie die Lacedämonier, andere rückten mit der Lyra ins Feld, wie die Kreter; sonst bediente man sich, wie auch noch heutzutage, der Trompeten. Die Argiver aber wandten die Flöte auch beim Ringkampf an, wie es denn auch jetzt noch Sitte ist, dass beim Fünfkampf die Flöte geblasen wird.

Punkt für Punkt entspricht diesem Berichte Plutarchs ein Abschnitt bei Philodem, der, wie wohl zu bemerken ist, ebenfalls von dem Unterschied des Gebrauches der Musik in alter und neuer Zeit ausgeht[1]. Dann folgt eine Schilderung des Gebrauchs der Instrumente im Kriege und im Kampfspiel, die, namentlich in der Nennung von Namen, etwas weniger genau ist, als die plutarchische, aber dennoch mit ihr aus derselben Quelle stammt.

Plutarch fährt sodann fort[2], in noch höherem Altertum haben die Hellenen von der theatralischen Muse gar keine Kenntnis gehabt. Die Musik habe vielmehr nur der Ehre der Gottheit und dem Preise hervorragender Männer, sowie der Erziehung der Jugend gedient. Daran schließt sich die bedenkliche etymologische Herleitung der Ausdrücke *θέατρον* und *θεωρεῖν* von *θεός*.

Dazu vergleiche man die Worte Philodems[3]: *καὶ τὴν ἔννομόν τε καὶ σπουδαζομένην μουσικὴν πρῶτα μέν φησιν ἕνεκα τῆς πρὸς τὸ θεῖον συνταχθῆναι τιμῆς, ἔπειτα τῆς τῶν ἐλευθέρων παιδείας· ὅτι δὲ πρὸς τὸ θεῖον, καὶ αὐτὰ σημαίνειν τὰ ὀνόματα, τό τε θεωρεῖν καὶ τὸν θεατὴν καὶ τὸ θέατρον κτλ*[4].

Der Abschnitt bei Plutarch aber ist sicher aristoxenischen Ursprungs, denn es schließt sich sofort daran der Hinweis auf den Verfall der Musik in der neueren, d. h. Aristoxenus' Zeit, an, die von der pädagogischen Aufgabe der Musik nichts mehr wisssen will und sich ganz der *θεατρικὴ μοῦσα* in die Arme geworfen hat[5].

Diese bis ins einzelnste gehende Übereinstimmung zwischen Plutarch und Philodem darf die Annahme wohl rechtfertigen, dass auch dem letzteren die *σύμμικτα συμποτικά* des Aristoxenus vorgelegen haben. Nicht Theophrast ist es somit, aus dessen Schriften sich Philodem über die Doktrin der Peripatetiker informiert hat, sondern neben Aristoteles selbst sein großer Schüler

1) 14, 25, 30 ff.; 26, 1—5. 2) Cap. 27.
3) 13, 23, 8 ff.
4) Zu dieser Etymologie vgl. auch Phil. 67, 4, 40 f. und 5, 1 ff.
5) A. a. O. c. 27 fin., vgl. auch die Erzählung bei Themist. or. 33 und das aristoxenische Fragment bei Athen. XIV, 632 a ff.

aus Tarent, dessen Autorität auf musikalischem Gebiete ja durch das ganze Altertum hindurch als maßgebend anerkannt war.

§ 10. Sextus Empiricus.

Ehe wir der Frage nach den Quellen von Philodems eigener Theorie näher treten, ist es angezeigt, einen Blick auf die zweite Quelle zu werfen, welche in zusammenhängender Darstellung von jener ästhetisch-formalistischen Musikauffassung Kunde giebt, nämlich auf den gegen die Musiker gerichteten Abschnitt des Sextus Empiricus, des Hauptwortführers der skeptischen Schule gegen das Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr.[1]).

Sofort fällt eine merkwürdige Übereinstimmung dieser Schrift mit der Philodems ins Auge.

Sextus fasst zunächst das ganze Glaubensbekenntnis der Musikethiker kurz zusammen, um sodann die einzelnen Punkte zu widerlegen.

Der erste Teil enthält nichts, was uns nicht schon von Philodem her bekannt wäre. Dieselben Theorieen der Musikethiker[2]), dieselben Argumente, die sie dafür vorbringen[3]), ja sogar dieselben Anekdoten[4]) finden sich hier wie dort.

Noch frappanter ist die Übereinstimmung in der Polemik, welche beide Schriftsteller gegen ihre Gegner führen.

Auch nach Sextus wohnt der Musik die behauptete Einwirkung auf die menschliche Seele nicht von Natur inne; sie ist vielmehr nur ein Produkt unserer *δόξα*[5]). Zum Beweise dessen führt auch er, gleich Philodem, die verschiedenartige Wirkung der Musik an[6]).

Während die Dichtung dadurch, dass sie sich an unseren Verstand wendet, einen ethischen Einfluss auf uns auszuüben imstande ist, kann die Musik, die es mit dem bloßen *μέλος* zu

---

1) Sext. empir. VI, 1—67 (Bekker).

2) So die pythagoreische Lehre von der *ἐπανόρθωσις ἠθῶν* Sext. 23, cf. Philod. 100, 30, 24, und von der Harmonie des Weltalls Sext. 30, cf. Philod. 100, 30, 6 ff. Ferner die Theorie von der Erzeugung der verschiedenen Tugenden durch die Musik Sext. 10, cf. Philod. 55, 77, 15 f.; von ihrer besänftigenden Wirkung Sext. a. a. O., cf. Philod. 33, 27, 8 ff.; die Lehre von den verschiedenen *κινήματα τῆς ψυχῆς* Sext. 48, cf. Philod. 71, 7, 25; 8, 3; endlich die Wertschätzung der Musik gleich der Philosophie Sext. 7, cf. Philod. 19, 32, 10 ff.; 92, 23, 37 ff.

3) Auszug der Spartaner unter Musik Sext. 9, cf. Philod. 28, 17, 1 f.

4) Pythagoras und die Betrunkenen Sext. 8, Phil. 58, 1, 16 ff.; Klytämnestra und der Flötenspieler Sext. 11, Phil. 20, 32, 26; Sokrates *ὀψιμαθής* Sext. 13, Phil. 94, 25, 36 ff.

5) S. oben S. 30 f.; Sext. 19 f.

6) Sext. 20; s. oben S. 29, A. 9.

thun hat, uns höchstens *τέρψις*, Unterhaltung, verschaffen[1]. Da nun aber die *τέρψις* nicht notwendig zum Leben gehört[2], so ist auch die Musik, wie bei Philodem, ein reiner Luxusartikel. Auch der bei jenem so beliebte drastische Vergleich der Musik mit der Kochkunst fehlt bei Sextus nicht[3].

Das einzige, wozu die Musik imstande ist, ist das *περισπᾷν* unserer Gedanken[4], wodurch sie allerdings manchem unter harter Arbeit Seufzenden Erleichterung schaffen mag[5]; von einem *σωφρονίζειν* jedoch kann unter gar keinen Umständen die Rede sein. Im Gegenteil, jener zerstreuende und ablenkende Einfluss kann, da er die zielbewusste Energie des Menschen lähmt, der Förderung der Tugend nur hinderlich sein, indem er die jungen Leute zur Verweichlichung und Zügellosigkeit verleitet[6].

§ 11. Die Sophisten mutmaßliche Urheber der formalistischen Theorie.

Wir sehen, Sextus bringt zu der Theorie Philodems nichts Neues hinzu, dagegen lässt sich eine auffallende, teilweise bis ins einzelnste gehende Verwandtschaft beider Schriften nicht ableugnen.

Trotzdem wäre es sehr gewagt, aus dieser Verwandtschaft eine direkte Benützung der philodemischen Schrift durch Sextus erschließen zu wollen. Es herrscht ja wohl eine vollkommene Übereinstimmung der in den beiden Schriften enthaltenen Gedanken; aber ihre Anordnung und die Form, in der sie zum Ausdruck gebracht werden, ist verschieden. Außerdem war Philodem ja sicherlich nicht der Schöpfer jener gegen die Musikethiker gerichteten Theorie; wir haben allen Grund anzunehmen, dass diese Lehre weit bedeutendere Männer zu ihren Anhängern zählte, als jenen epikureischen Vielschreiber, der, wie auf allen anderen Gebieten, so auch auf dem der Tonkunst, durchaus abhängig von seinen Vorlagen war. Aber auch Sextus war kein selbständig schaffender Kopf; er giebt nur die Lehren seiner den

---

1) Sext. 28; s. oben S. 32, A. 3.

2) Sext. 31; Phil. 104, 23, 20 f.; 109, 37, 29 ff.

3) Sext. 33; s. oben S. 28, A. 5.

4) Sext. 21. Auch Philodem kennt dieses *περισπᾷν* gar wohl, cf. 95, 26, 7 ff.: *καὶ τοῖς διανοήμασιν, οὐ τοῖς μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς ὠφελοῦσι. παρέλκεται δὲ ταῦτ᾽ ἄλλως, μᾶλλον δὲ καὶ περισπᾷ συμπλεκόμενα προς τὸ τοῖς διανοήμασιν παρακολουθεῖν.* S. auch 80, 15, 6; 98, 28, 27; 103, 32, 39.

5) Sext. 24. Vgl. Phil. 71, 8, 4 ff.

6) Sext. 34. Hier ist von den Jünglingen die Rede, während Phil. 70, 7, 9 ff. von den Frauen in gleichem Sinne redet.

Reihen der Skeptiker, beziehungsweise der späteren Akademie angehörenden Vorgänger wieder. Es ist somit in höchstem Grade unwahrscheinlich, dass er in dem einzigen Abschnitte »gegen die Musiker« nun auf einmal einem späten Epikureer als Quelle gefolgt sein sollte.

Was somit aus der Übereinstimmung jener beiden Spätlinge allein mit unzweideutiger Sicherheit hervorgeht, ist die Thatsache, die allerdings wichtig genug ist, dass neben der musikalisch-ethischen Theorie und in heftiger Fehde mit ihr sich eine zweite Kunstlehre zu voller Entwicklung herausbildete, die von jeder Beziehung zwischen dem Reich der Töne und dem menschlichen Seelenleben völlig absah und einen fortgeschritteneren, ästhetisch-formalistischen Standpunkt vertrat. Dieser Kunstlehre schlossen sich einige Philosophenschulen, wie die der Epikureer und Skeptiker an, während die Mehrzahl an der musikalischen Ethik festhielt.

Für die moderne Forschung aber ist es um so wichtiger, diese Thatsache ausdrücklich zu konstatieren, als die neueren Darstellungen der griechischen Musikgeschichte und Musikästhetik sie entweder gar nicht oder bloß flüchtig erwähnen und durchweg die Lehre der Musikethiker zum Ausgangspunkt nehmen. Diese Behandlungsweise aber vermag uns nur ein unzulängliches, weil unvollständiges Bild von der musikalischen Ästhetik der Griechen zu geben.

Der Grund dieser auffallenden Nichtbeachtung liegt übrigens in der Laune des Schicksals, das uns für die eine Theorie Quellen ersten Ranges und in größter Anzahl, für die andere dagegen nur kümmerliche Reste von zweifelhafter Qualität und aus später Zeit aufbewahrt hat. Trotzdem aber sind diese letzteren vollständig genug, um uns zu zeigen, dass hier eine wohldurchdachte, systematisch gegliederte Theorie vorliegt. Wo haben wir nun den geistigen Ursprung derselben zu suchen?

Bei Philodem werden wir zunächst an seinen Herrn und Meister Epikur zu denken haben, der ja, wie wir aus Laërtius Diogenes ersehen[1]), ebenfalls ein Buch über die Musik verfasst hatte. Das Wenige, was wir über Epikurs Ansicht von der Musik wissen[2]), stimmt durchweg mit Philodem überein. Auch er will sie sich zur Unterhaltung zwar wohl gefallen lassen, verwahrt sich jedoch gegen musikalische Tischgespräche[3]). Auch er legt

1) X, 28.

2) Vgl. die bei Usener, Epicurea p. 170—173 angeführten Stellen.

3) Plut. non posse suav. viv. sec. Epic. 13, 1. Philodem folgt hier dem Epikur in der Polemik gegen Aristoxenus' *σύμμικτα συμποτικά*.

bei einem Vokalwerk das Hauptgewicht nicht auf die musikalische, sondern auf die poetische Seite[1]). Am abfälligsten äußert sich über die Musik ein Vers, der unter den Jüngern Epikurs umging; sie nannten die Tonkunst

»*ἀργήν, φίλοινον, χρημάτων ἀτημελῆ*«[2]).

Keine solida utilitas, sagt der Epikureer bei Cicero[3]), kann uns die Musik verschaffen, sowenig wie die Poesie, Geometrie, Arithmetik und Astronomie, sondern nur eine delectatio puerilis, die wertlos und überflüssig ist, da sie uns den Weg zur Glückseligkeit nicht zu weisen vermag.

Von Interesse ist eine Notiz, die uns Philodem über die Ansicht Demokrits von der Musik aufbewahrt hat. Demokrit, dessen Interessenkreis ja überhaupt ein staunenswert weiter war, ist der erste unter den uns bekannten Philosophen, der sich auch mit ästhetischen Fragen nachweislich beschäftigt hat[4]). Er hat nicht nur physikalische Untersuchungen über die Gehörsempfindungen angestellt[5]), sondern auch der Musik selbst und ihren Elementen seine Aufmerksamkeit zugewandt[6]). Nach Philodem[7]), der ihm übrigens in warmen Worten Anerkennung zollt, hielt er die Musik für eine verhältnismäßig junge Kunst, da sie keinem notwendigen Bedürfnis entsprungen sei, sondern lediglich Luxuszwecken diene.

Aus diesem Ausspruch geht deutlich hervor, dass auch Demokrit in ästhetischen Dingen nicht zu den Moralisten, sondern zu den Formalisten gehörte. Wäre uns eine größere Anzahl von derartigen musikalisch-ästhetischen Bemerkungen aus Demokrits Munde erhalten, so ließe sich vielleicht herausstellen, dass Epikur auch auf ästhetischem Gebiete bei Demokrit Anleihen gemacht hat; so jedoch mag es genügen, auf die nahe Verwandtschaft der ästhetischen Lehren beider Philosophen hinzuweisen.

Die in Philodems und Sextus' Schriften niedergelegte Theorie kennzeichnet sich durchweg als ein Produkt der Aufklärung. Sie konnte erst entstehen, als man sich nicht mehr von der reinen Gefühlsseite einerseits und von dem traditionellen Glauben an

---

1) Cic. Tusc. V, 40, 116 f.

2) Sext. Emp. adv. math. VI, 27.

3) Fin. I, 21, 71.

4) Vgl. die Schrift *περὶ ποιήσεως* Diog. Laërt. IX, 7, 13.

5) Theophrast. de sensu § 55—57; Gell. Noct. Att. V, 15, 8; Mullach 342 ff.

6) Demokrit schrieb *περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίης* und *περὶ ἀοιδῆς*, Diog. L. a. a. O.

7) Phil. 108, 36, 29 ff.: *Δημόκριτος ..., ἀνὴρ οὐ φυσιολογώτατος μόνον τῶν ἀρχαίων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἱστορουμένων οὐδενὸς ἧττον πολυπράγμων, μουσικήν φησι νεωτέραν εἶναι καὶ τὴν αἰτίαν ἀποδίδωσι λέγων μὴ ἀποκρῖναι τἀναγκαῖον, ἀλλὰ ἐκ τοῦ περιεῦντος ἤδη γενέσθαι* (nach der Herstellung von Usener).

die Macht der Musik andererseits leiten ließ, sondern diese selbst zum Gegenstande kritischer Untersuchung machte. Der eigentliche Boden, auf dem ein solch rationalistisch-formalistisches System erwachsen konnte, war die Sophistik; in ihren Reihen werden wir die geistigen Urheber jener Lehre zu suchen haben. Man kennt die zersetzende Wirkung, welche diese Männer auf die sittlichen und politischen Anschauungen der alten Zeit ausübten; sie gipfelte darin, dass der alte Autoritätsglaube ins Schwinden kam und Wünsche und Einfälle des einzelnen an Stelle des positiven Rechtes traten.

Nun aber spielte gerade die Musik seit den ältesten Zeiten eine Hauptrolle sowohl im politischen, als im sittlich-religiösen Leben des griechischen Volks. In den sinnvollen Sagen von Orpheus und Amphion spiegelt sich die hohe Verehrung wieder, welche die Hellenen der Kunst der Musen entgegenbrachten. Auf allen Gebieten des menschlichen Lebens erwies sie ihre segensreiche Macht, in der Erziehung der Jugend, im Dienste der Götter, in der Heimat wie im Felde.

Es ist darum leicht erklärlich, wenn die Sophisten, die Träger jener Aufklärung, mit ihrer auflösenden Kritik auch an die musikalische Tradition herantraten und durch natürliche Vernunftgründe zu erweisen suchten, dass alles, was die Alten von der Macht der Musik behauptet hatten, eitel Geflunker sei, dass uns diese Kunst vielmehr lediglich Trugbilder, wenn auch angenehmer Art, zu bieten vermöge.

Was uns an authentischen Aussprüchen der Sophisten erhalten ist, ist leider zu geringfügig, als dass sich für ihre musikalisch-ästhetischen Anschauungen positive Schlussfolgerungen ziehen ließen. Mit Sicherheit wissen wir nur, dass sich die Musik unter ihren Unterrichtsgegenständen befand, ohne dass uns jedoch Genaueres über diese ihre Thätigkeit berichtet würde[1]).

Wohl aber dürfte aus der Art und Weise, wie Plato seine musikalisch-ethische Theorie verficht, ein Rückschluss gestattet sein. Wir haben gesehen, mit welcher Schroffheit und Einseitigkeit er seinen Standpunkt vertritt, wie er sogar vor einer Inkonsequenz nicht zurückscheut, um die mächtige sittliche Erziehungskraft der Musik zu erweisen. Unwillkürlich drängt sich dem unbefangenen Beurteiler die Annahme einer gegen irgendwelche Gegner gerichteten Spitze auf[2]). Denn wäre die Musik nicht kurze Zeit vorher der Gegenstand scharfer Angriffe gewesen, so

---

1) Vgl. die Zusammenstellung bei Plat. Hipp. min. 368 D: *περὶ ῥυθμων καὶ ἁρμονιῶν καὶ γραμμάτων ὀρθότητος*; Hipp. mai. 285 C: *περὶ γραμμάτων δυνάμεως καὶ συλλαβῶν καὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν.*

2) Vgl. Plat. Phileb. 58 A; Gorg. 452 E; 456 A ff.

hätte Plato doch nicht nötig gehabt, sie mit solcher Ostentation in den Vordergrund seiner Kunstlehre zu stellen; stand der Glaube an ihre ethische Macht, der die früheren Jahrhunderte beherrscht hatte, auch zu Platos Zeit noch unerschüttert fest, so war es überflüssig, ihn immer wieder mit solcher Schärfe zu betonen. Dass aber gerade an diesem Punkt Zweifel und rationalistische Aufklärung eingesetzt hatten, beweist deutlich die in den Gesetzen enthaltene Erwähnung und Befehdung von Leuten, welche *ἡδονῇ φασι κρίνεσθαι τὴν μουσικήν*[1]).

Diese Gegner aber können unter den obwaltenden Umständen keine andern gewesen sein, als eben die Sophisten. Sie hatten auf dem Gebiet des Rechts und der Moral die Hinfälligkeit und Unverbindlichkeit aller auf Menschensatzung und Herkommen begründeten Anschauungen und Gesetze erwiesen, wieviel leichter musste es ihnen fallen, denselben Beweis auch für das Gebiet der Kunst, und vollends der Musik, der subjektivsten aller Künste, zu erbringen! Sie durften ja nur auf den mannigfachen Wechsel der Anschauungen im Verlauf der Musikgeschichte oder auf die verschiedene Wirkung desselben Tonstücks auf verschiedene Hörer hinweisen, um zu zeigen, dass hier keine allgemeingültigen musikalisch-ethischen Gesetze aufgestellt werden können und dass somit die ethische Kraft der Musik nicht ihr selbst innewohnt, sondern erst künstlich von außen in sie hineingetragen wurde.

Damit aber fiel nach alter Anschauung eine der wichtigsten Stützen von Staat und Religion. Sehr erklärlich ist somit der Eifer, mit welchem Plato eben diese Stütze zu halten bestrebt ist.

Allein trotz seinem und Aristoteles' Widerspruch muss diese Kunstlehre der Sophisten in der Folgezeit großen Beifall gefunden haben. Sie passte trefflich zu der Theorie der Skeptiker einerseits, wie des Materialisten Epikur andererseits, der Ähnliches schon bei seinem Vorbild Demokrit vorgefunden haben mochte.

Die einzelnen Entwicklungsstufen dieser musikalischen Ästhetik vermögen wir nicht mehr genau zu unterscheiden[2]). In den beiden Schriften Philodems und Sextus' tritt sie uns bereits vollständig entwickelt entgegen. Da nun eine Benützung Philodems durch Sextus im höchsten Grade unwahrscheinlich ist, insofern jeder dieser beiden die Lehre seiner eigenen Schule wiedergiebt, so

1) II, 668 A f.; vgl. 665 C f.; 658 E.

2) Sehr drastisch, aber ebenfalls aus diesem Anschauungskreis hervorgegangen ist das Urteil des Historikers Ephorus bei Polyb. IV, 20: *οὐ γὰρ ἡγητέον μουσικήν, ὡς Ἔφορός φησιν ἐν τῷ προοιμίῳ τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἁρμόζοντα λόγον αὐτῷ ῥίψας ἐπ' ἀπάτῃ καὶ γοητείᾳ παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις.*

müssen wir annehmen, dass die Hauptgrundzüge jener Kunstlehre etwa um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr., also unmittelbar vor dem Auftreten Pyrrhos und Epikurs, bereits festgestellt waren. Als die eigentlichen geistigen Urheber jener Theorie aber haben wir die Sophisten anzusehen. Mögen diese vielgescholtenen Männer in ihrer zersetzenden Kritik auch zu weit gegangen sein, das Verdienst können wir ihnen nicht absprechen, dass sie die ersten waren, die an die Stelle einer unklaren Gefühlsbetrachtung auch in musikalischen Dingen dem Verstand wieder zu seinem Rechte verholfen haben. Damit war die elementare Gewalt, welche die Musik bis dahin über die Gemüter besessen hatte, beseitigt und einem klar bewussten Anschauen eines musikalischen Kunstwerkes der Weg geebnet. Erst dies aber bedeutete eigentlich den Anfang zu einer rein ästhetischen Kunstbetrachtung überhaupt.

C. Rhetorik, Grammatik, Metrik. Die Laien.

§ 12. Das musikalische Ethos in den Lehrschriften der Rhetorik. Dionysius von Halikarnass.

Die Thätigkeit der Sophisten sollte sich noch auf einem anderen Gebiet in epochemachender Weise geltend machen. Ihre Studien auf dem Felde der Rhetorik und vor allem der Sprachwissenschaft führten sie darauf, dem musikalischen Element in der gesprochenen Rede ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Denn sie hatten die ganz richtige Empfindung, dass hier ein Schatz verborgen liege, den zu heben und auszubeuten vorzugsweise der Redner berufen sei. Galt ihnen die Musik einmal nichts weiter als ein bloßes Spiel, so war doch andererseits dieses Spiel gerade gut genug, um für die glänzenden Gedanken und prunkenden Worte als passendes Gewand zu dienen.

So drangen allmählich musikalische Elemente in die rhetorischen Lehrschriften der Sophisten ein. Es scheint besonders Hippias von Elis gewesen zu sein, der sich mit diesen Punkten eingehender beschäftigt hat; er gab Regeln *περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν καὶ γραμμάτων ὀρθότητος*[1]), in denen er augenscheinlich den Rhythmus und den Tonfall der gesprochenen Rede behandelte. Ihm folgte Thrasymachus von Chalcedon, der

---

1) Plat. Hipp. min. 368 D; *περὶ γραμμάτων δυνάμεως καὶ συλλαβῶν καὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν* Hipp. mai. 285 C.

Schöpfer des Periodenbaus, und Likymnios, der die Schönheit eines Wortes in dem schönen Schall fand[1]). Immer mehr setzte sich die Überzeugung fest, dass der Redner, der das musikalische Element in der Sprache beherrschte, sicher auf Erfolg rechnen könne[2]). Isokrates sagte sogar von der Kunstrede geradezu, sie gleiche musikalischen Kompositionen[3]).

Die Folge war, dass nunmehr auch die rhetorische Technik diesem Punkte ihr Augenmerk zuwandte; insbesondere sah man sich veranlasst, das Ethos der einzelnen Rhythmen, die auch in der Prosarede eine große Rolle spielten, näher zu untersuchen.

So kommt es, dass gerade für das Ethos der Rhythmik die Lehrschriften der Rhetorik eine Hauptquelle bilden, von der Rhetorik des Aristoteles an bis herab auf Hermogenes von Tarsus und dessen byzantinische Kommentatoren. Auch die lateinischen Schriftsteller, voran Cicero und Quintilian, sind in diesen Fragen ihren griechischen Vorbildern getreu gefolgt. Die reichhaltigsten und wertvollsten Notizen über ästhetische Fragen aber giebt uns unter allen diesen Werken des Dionysius von Halikarnass Schrift *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*.

Mit feinem Verständnis untersucht Dionysius das Melos der gewöhnlichen Rede[4]), um das Resultat seiner Beobachtungen sodann im Interesse der Stilbildung zu verwerten. Aber auch in die Stilgesetze der eigentlichen musikalischen Melodik ist er tief eingedrungen, insbesondere sind hier seine Ausführungen über die verschiedenen Metabolai in der Melik und Rhythmik, ihr Wesen und ihre künstlerische Verwendung von hohem Interesse[5]).

Die Schrift des Dionysius nimmt eine eigentümliche Zwitterstellung ein. Auf der einen Seite zeigt die Benützung des Aristoxenus[6]), dass er noch mit der alten, rein musikalischen Tradition Fühlung hatte. Auf der anderen Seite aber deutet die Art und Weise, wie er das Ethos der einzelnen Versfüße nach dem Verhältnis von Länge und Kürze bestimmt, bereits auf die Gepflogenheit einer späteren Zeit hin, die wir nunmehr näher ins Auge fassen müssen.

§ 13. Metriker der alexandrinischen und römischen Zeit.

In der alexandrinischen Periode vollzog sich mit dem Verschwinden der melischen Partieen aus dem Drama und dem Verfall

1) Ar. rhet. III, 2. 1405, b, 6.

2) Isocr. Phil. 27: *ταῖς περὶ τὴν λέξιν εὐρυθμίαις καὶ ποικιλίαις, δι' ὧν τοὺς λόγους ἡδίους ἂν ἅμα καὶ πιστοτέρους ποιοῖεν.*

3) Isocr. antid. 46. 4) Cap. 11. 5) Cap. 19.

6) Cap. 14: *ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται.*

des Chorgesangs ein verhängnisvoller Umschwung auch in der Kunsttheorie. Das Verständnis für die alte Melik ging verloren. Man begann die bisher so innig verbunden gewesenen Schwesterkünste Dichtung und Musik zu trennen. Die Folge war die Entstehung einer einseitig grammatischen Metrik. Auch die Dichter selbst behandeln die Rhythmen nicht mehr nach ihrem Ethos, ihrer Wirkung auf das Gemüt des Hörers, sondern begnügen sich damit, die Silben einfach zu messen[1]).

Charakteristisch für diese alexandrinische Metrik ist demnach einmal die Vernachlässigung der Melik und zweitens die strikte Betonung des Verhältnisses von Länge und Kürze in der Rhythmik. Dies gewinnt somit auch in ästhetischen Fragen entscheidende Bedeutung: nach der Anzahl, bezw. Verteilung der Längen und Kürzen richtet sich das Ethos eines Rhythmus.

Die ersten, welche die Metrik in den Dienst der Grammatik stellten, waren Aristophanes und Aristarch in ihren kritischen Ausgaben der Dichter. Das Melos der ihnen vorliegenden Gesänge ließen sie beiseite und befassten sich lediglich mit rein metrischen Fragen. Ein förmliches metrisches System aber haben diese Männer aller Wahrscheinlichkeit nach noch nicht aufgestellt, sondern sich mit diesen Dingen nur von Fall zu Fall beschäftigt.

In der Folgezeit jedoch ging man daran, auch diesen Zweig der grammatischen Wissenschaft in ein bestimmtes System zu bringen, dessen Hauptinhalt die Aufstellung von acht Ur-Metra (*μέτρα πρωτότυπα*) und die Herleitung der komplizierteren Versmaße aus den beiden gebräuchlichsten, dem daktylischen Hexameter und dem jambischen Trimeter bildete. Die Persönlichkeit des Urhebers dieses Systems ist in Dunkel gehüllt. Seine Theorie dagegen finden wir bei Dionysius von Halikarnass, sowie bei den griechischen und lateinischen Metrikern wieder.

Es leuchtet ein, dass dem rein grammatischen Metriker Untersuchungen ästhetischer Art durchaus fernliegen mussten. Mit Ausnahme des Dionysius hat denn auch keiner dieser Theoretiker sich mit Bewusstsein dieser Seite zugewandt. Trotzdem aber sind sie für die Frage nach dem Ethos der Rhythmik von indirekter Bedeutung. Vermögen sie den Charakter eines Rhythmus nicht auf musikalischem Wege zu erklären, so versuchen sie es mit Zuhilfenahme der Lehre von Länge und Kürze. Die Späteren schlagen sogar noch einen dritten, rein empirischen Weg ein und leiten das Ethos eines Rhythmus einfach aus der Verwendung desselben in den ihnen vorliegenden Dichterwerken ab.

---

1) Das erste Beispiel hierfür bietet Hermesianax, der das *πεντάμετρον* als eine Erfindung des Mimnermos nennt, Athen. XIII, 598 a.

Demselben Gesichtspunkt verdanken ihre oft recht naiven Bemerkungen über den Ursprung und die Benennung der einzelnen Metra ihr Dasein.

Nur in den Scholiensammlungen findet sich hier und dort eine musikästhetische Notiz, die von tieferem Eindringen auch in das rein musikalische Gebiet zeugt. Obenan stehen die Pindarscholien, die für die Lehre vom Ethos der Tonarten insbesondere wertvoll sind und manchmal wichtige historische Aufschlüsse geben[1]). Auch die Kommentatoren des Äschylus wenden an einigen Stellen ästhetischen Dingen ihre Aufmerksamkeit zu[2]).

Von hoher Bedeutung ist endlich auch die leider nur in spärlichen Auszügen bei Photius erhaltene Chrestomathie des Proclus, welcher ausführlich und mit gründlicher Gelehrsamkeit die verschiedenen Dichtungsgattungen im allgemeinen und die verschiedenen Arten der melischen Poesie im besondern behandelte.

Proclus untersucht nicht bloß einzelne Mele und Rhythmen, sondern ganze Stilgattungen auf ihren ästhetischen und ethischen Gehalt hin. Von höchster Wichtigkeit ist die eingehende Behandlung, die er dem Dithyrambus und Nomos angedeihen lässt[3]).

§ 14. Die Laien.

Was endlich die Laien anlangt, so ist naturgemäß bei ihnen die Ausbeute für unseren Zweck eine sehr spärliche. Über die Rhythmen giebt uns überhaupt nur der einzige Aristophanes Auskunft[4]). Von melischen Dingen handelt zuerst Pratinas aus Phlius in der bekannten Athenäusstelle über die ionische und äolische Tonart[5]), wobei auch die vielumstrittenen Ausdrücke *σύντονος* und *ἀνειμένος* zuerst erwähnt werden[6]).

Am häufigsten von allen thut Pindar in seinen Gedichten des melodischen Apparates Erwähnung; insbesondere macht er die *ἁρμονία*, in der ein Stück steht, gerne namhaft, so das Dorische[7]), Lydische[8]) und Äolische[9]). Letzteres findet sich auch bei Lasos

---

1) Vgl. die Scholien zu Ol. I, 26; III, 9; V, 42, 44; X, 17; Pyth. II, 127; Nem. VIII, 24.

2) Vgl. die wichtigen Bemerkungen über den dochmischen und anakreonteischen Rhythmus schol. Aesch. Sept. 103; Prom. 128.

3) Pag. 244, 19 ff. (Westph.).

4) Er erwähnt namentlich die Anapäste, in der Parabase, cf. Ach. 627; equ. 504; pax 735; av. 684.

5) Athen. XIV, 624 f.

6) S. unten § 24.

7) Ol. III, 5; Pyth. VIII, 21.

8) Ol. XIV, 17; Nem. IV, 45.

9) Ol. I, 102; Nem. III, 77; Pyth. II, 69.

von Hermione in seinem Demeterhymnus[1]) erwähnt. Stesichoros nennt einmal die phrygische Tonart[2]).

Weit spärlicher sind die Anführungen bei den attischen Bühnendichtern. Äschylus erwähnt einmal die ionische[3]), Euripides und Aristophanes die phrygische Tonart[4]).

Die griechischen Dichter der nachklassischen Periode, denen das Verständnis für die alte Melik immer mehr abhanden kam, geben uns hinsichtlich der Ethosfrage gar keine Auskunft. Erst die römischen Dichter der augusteischen Periode und unter diesen in erster Linie Horaz wenden sich diesen Dingen wieder zu. Horaz hat das unbestreitbare Verdienst, das Interesse für die alte griechische Melik wieder geweckt zu haben, wenn auch seine eigenen poetischen Versuche auf diesem Gebiete deutlich beweisen, dass er zwar die Formen jener alten Lyrik mit großem Geschick sich zu Nutze machte, in ihren Geist jedoch nicht tief genug eingedrungen ist. Wie seltsam nehmen sich nicht seine frostigen politischen Oden im graziösen Gewande der sapphischen Strophe aus!

Nicht selten thut er in seinen Gedichten des melischen und rhythmischen Apparats jener alten Dichter Erwähnung, meist mit einem auf das Ethos bezüglichen Zusatze. Dass die ars poëtica in dieser Hinsicht manches bringt, ist natürlich[5]). Das meiste bieten die rein lyrischen Poesieen[6]); gar nichts Satiren und Episteln.

Die Sitte, Versmaße mit schmückenden Beiwörtern in den Gedichten selbst zu erwähnen, die den Modernen ziemlich fremdartig anmutet, findet sich bis in die späteste Epoche der römischen Dichtung hinein, bis auf Prudentius, Ausonius und Sidonius Apollinaris und giebt uns öfter Aufschluss über den Charakter des betreffenden Rhythmus.

Unter den Prosaschriftstellern der späteren Zeit, die nicht speziell Fachleute in musikalisch-metrischer Hinsicht sind, ist in erster Linie Lucian zu nennen, der an verschiedenen Stellen seiner zahlreichen Werke wichtige Notizen sowohl ästhetischer als auch musikhistorischer Natur eingestreut hat[7]). Ferner giebt

---

1) Bei Athen. XIV, p. 624 f. 2) Fr. 34. 3) Suppl. 69.

4) Eur. Bacch. 159; Ar. thesm. 121.

5) A. P. 79 ff. von der rabies des Archilochus und seinen Jamben; 73 f. vom daktylischen Versmaß; vgl. darüber auch Ovid. Amor. I, 1, 1; Ibis 641 und das Epigramm des Domitius Marsus auf den Tod Tibulls.

6) Epod. 9, 6 (über die dorische Tonart); carm. I, 16, 22 ff. (über die celeres iambi); III, 6, 21 (über die Ioniker).

7) Vgl. z. B. die Schrift über den Tanz und die Eingangspartie des Harmonides.

Apulejus an einer Stelle seiner Florida[1]) Aufschluss über das Ethos der verschiedenen Tonarten.

Die Lehre vom Ethos.

Kapitel I. Allgemeiner Teil.

§ 15. Der Gehörsinn als alleiniger Vermittler des Ethos.

Über das Verhältnis des Gehörs zu den übrigen Sinnen lesen wir in den aristotelischen Problemen[2]): *διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν; καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος· ἀλλ' οὐ τὸ χρῶμα οὐδὲ ἡ ὀσμὴ οὐδὲ ὁ χυμὸς ἔχει. — Ἢ ὅτι κίνησιν ἔχει μόνον, οὐχὶ ἣν ὁ ψόφος ἡμᾶς κινεῖ· (τοιαύτη μὲν γὰρ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει· κινεῖ γὰρ καὶ τὸ χρῶμα τὴν ὄψιν·) ἀλλὰ τῆς ἑπομένης τῷ τοιούτῳ ψόφῳ αἰσθανόμεθα κινήσεως. αὕτη δὲ ἔχει ὁμοιότητα ἔν τε τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἐν τῇ τῶν φθόγγων τάξει τῶν ὀξέων καὶ βαρέων (οὐκ ἐν τῇ μίξει· ἀλλ' ἡ συμφωνία οὐκ ἔχει ἦθος,) ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις αἰσθητοῖς τοῦτο οὐκ ἔστιν. αἱ δὲ κινήσεις αὗται πρακτικαί εἰσιν, αἱ δὲ πράξεις ἤθους σημασία ἐστίν.* Und an einer benachbarten Stelle[3]) heißt es: *διὰ τί οἱ ῥυθμοὶ καὶ μέλη φωνὴ οὖσα ἤθεσιν ἔοικεν, οἱ δὲ χυμοὶ οὔ, ἀλλ' οὐδὲ τὰ χρώματα καὶ αἱ ὀσμαί; — Ἢ ὅτι κινήσεις εἰσὶν ὥςπερ καὶ αἱ πράξεις. ἤδη δὲ ἡ μὲν ἐνέργεια ἠθικὸν καὶ ποιεῖ ἦθος, οἱ δὲ χυμοὶ καὶ τὰ χρώματα οὐ ποιοῦσιν ὁμοίως.* Derselbe Gedanke findet sich schon in der Politik[4]): *ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς τῶν (λόγων διὰ τῶν* add. Susemihl) *ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν. . . . . . συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ἄλλοις μηδὲν ὑπάρχειν ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσιν, οἷον ἐν τοῖς ἁπτοῖς καὶ τοῖς γευστοῖς, ἀλλ' ἐν τοῖς ὁρατοῖς ἠρέμα . . . . . ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστι μιμήματα τῶν ἠθῶν . . . . . τὸν αὐτὸν...τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς ῥυθμούς.* Und noch in ganz später Zeit begegnen wir demselben Gedanken bei dem Kirchenvater Augustinus in den Worten[5]): omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur.

Das Geheimnis der ethischen Macht der Musik beruht also in letzter Linie auf der hörbaren Bewegung. Sie steht in unmittelbarer Wechselbeziehung zu der Bewegung der Seele selbst;

---

1) I, 4. 2) XIX, 27. 3) Ib. XIX, 29.
4) VIII, c. 5. 1340, a. 12—b, fin. 5) Conf. X, 33.

sie besitzt die Fähigkeit, letztere einerseits hervorzurufen, andererseits wiederzuspiegeln. Jenes *ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσι*, das den einzelnen Elementen der Musik innewohnt, ist der Angelpunkt, um den sich die ganze Ethoslehre der Alten dreht. So sagt Aristides[1]) von den *φθόγγοι*: *ἐοίκασι τοῖς τῆς ψυχῆς κινήμασί τε καὶ παθήμασι* und weist zum Beleg dafür auf die Lehre der Schule des berühmten Damon hin. Am eingehendsten untersucht diese Bewegung Ptolemäus. Er geht aus von dem Satze[2]): *καθόλου . . . ἕκαστον τῶν φύσει διοικουμένων λόγου τινὸς κεκοινώνηκεν, ἔν τε ταῖς κινήσεσι καὶ ταῖς ὑποκειμέναις ὕλαις.* Diese nach einem bestimmten Verhältnis geordneten Bewegungen treten aber am vollkommensten zu Tage nicht bei den Veränderungen der Materie, sondern *ἐπὶ τῶν ἐν τοῖς εἴδεσι τὸ πλεῖστον ἀναστρεφομένων. αὗται δέ εἰσιν αἱ τῶν τελειοτέρων . . . καὶ λογικωτέρων τὰς φύσεις, ὡς ἐπὶ μὲν τῶν θείων αἱ τῶν οὐρανίων, ἐπὶ δὲ τῶν θνητῶν αἱ τῶν ἀνθρωπίνων μάλιστα ψυχῶν . . . καταφαίνεταί τε καὶ δείκνυσιν, ἐφ᾽ ὅσον οἷόν τέ ἐστιν ἀνθρώπῳ λαβεῖν, τὴν κατὰ τοὺς ἁρμονικοὺς τῶν φθόγγων λόγους διοίκησιν.* Das nächste Kapitel behandelt nun in echt pythagoreischem Geiste die Übereinstimmung der drei Teile der Seele mit den drei vollkommenen Konsonanzen.

Über die Wirkungen, welche diese beiden sich gegenseitig bedingenden Bewegungen, die musikalische und die psychische, auf das Gemütsleben des Menschen hervorbringen, äußert sich Ptolemäus folgendermaßen[3]): *καὶ ταῖς ἐνεργείαις αὐταῖς τῆς μελῳδίας συμπάσχουσιν ἡμῶν ἄντικρυς αἱ ψυχαί· τὴν συγγένειαν ὥσπερ ἐπιγινώσκουσαι τῶν τῆς ἰδίας συστάσεως λόγων, καὶ τυπούμεναί τισι κινήμασιν οἰκείοις ταῖς τῶν μελῶν ἰδιοτροπίαις· ὥστε ποτὲ μὲν εἰς ἡδονὰς καὶ διαχύσεις ἄγεσθαι, ποτὲ δὲ εἰς οἴκτους, καὶ συστολάς· καὶ ποτὲ μὲν καροῦσθαί πως καὶ κατακοιμίζεσθαι, ποτὲ δὲ παρορμᾶσθαι καὶ διεγείρεσθαι· καὶ ποτὲ μὲν εἰς ἡσυχίαν τινὰ καὶ καταστολὴν τρέπεσθαι, ποτὲ δὲ εἰς οἶστρον καὶ ἐνθουσιασμόν, ἄλλοτε ἄλλως τοῦ μέλους αὐτοῦ τε μεταβάλλοντος καὶ τὰς ψυχὰς ἐξάγοντος ἐπὶ τὰς ἐκ τῆς ὁμοιότητος τῶν λόγων συνισταμένας διαθέσεις.*

Jeder melischen und rhythmischen Bewegung entspricht demnach eine ganz bestimmte Seelenbewegung: *κινουμένων δὴ τῶν ὁμοίων καὶ τὰ ὁμοιοπαθῆ συγκινεῖται*[4]). Auf diese Art und Weise kommt die Einwirkung der Musik auf das Gemütsleben des Hörers zustande, welche Plato mit den Worten kennzeichnet[5]): *μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία καὶ ἐρρωμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς.*

---

1) P. 95 M. 2) Harm. III, 4 f. 3) Harm. III, 7.
4) Aristid. a. a. O. 5) Resp. III, 401 D.

§ 16. Die Musik als sittliches Erziehungsmittel.

Nachdem man den engen Zusammenhang zwischen hörbarer Bewegung und Seelenbewegung erkannt hatte, ging man daran, die Konsequenzen für das praktische Leben daraus zu ziehen und die Wirkungen der Musik ethischen Zwecken dienstbar zu machen. Es entwickelte sich allmählich ein vollständiges musikalisch-ethisches System, das jeden einzelnen Zweig der musikalischen Kunstlehre sorgfältig auf seine Brauchbarkeit zu sittlichen Bildungszwecken hin prüfte und scharf das Taugliche vom Untauglichen schied.

Der griechische Musiker aber ward damit recht eigentlich zum sittlichen Erzieher seines Volkes; von ihm verlangte man eine genaue Kenntnis des Musikalisch-Guten und eine strikte Vermeidung alles dessen, was seinem Publikum irgendwelchen sittlichen Schaden zufügen konnte. So sagt Plato[1]): *τὸν ποιητικὸν ὁ ὀρθὸς νομοθέτης . . . πείσει . . . τὰ τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἔν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἁρμονίαισιν μέλη ποιοῦντα ὀρθῶς ποιεῖν.* Ein berühmter Abschnitt der Republik giebt eine ausführliche Darstellung der allgemeinen Grundsätze, nach denen hierbei zu verfahren ist[2]). Das Wesentlichste daraus möge hier angeführt werden: *ἑπόμενον . . . δὴ ταῖς ἁρμονίαις ἂν ἡμῖν εἴη τὸ περὶ ῥυθμούς, μὴ ποικίλους αὐτοὺς διώκειν μηδὲ παντοδαπὰς βάσεις, ἀλλὰ βίου ῥυθμοὺς ἰδεῖν κοσμίου τε καὶ ἀνδρείου τίνες εἰσίν . . . . . εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐρυθμία εὐηθείᾳ ἀκολουθεῖ*[3]) . . . *ἡ μὲν ἀσχημοσύνη καὶ ἀρρυθμία καὶ ἀναρμοστία κακολογίας καὶ κακοηθείας ἀδελφά, τὰ δ' ἐναντία τοῦ ἐναντίου, σώφρονός τε καὶ ἀγαθοῦ ἤθους, ἀδελφά τε καὶ μιμήματα.* Und noch Aristides sagt hinsichtlich der Wahl der Rhythmen[4]): *ἀρίστη ῥυθμοποιία ἡ ἀρετῆς ἀποτελεστική, κακίστη δὲ ἡ κακίας.*

Klar und deutlich spricht sich über den Zweck und die Aufgabe der Musik derselbe Aristides aus[5]): . . . *οὔτε τῆς μουσικῆς αὕτη* (sc. *ἡ τέρψις*) *τέλος, ἀλλ' ἡ μὲν ψυχαγωγία κατὰ συμβεβηκός, σκοπὸς δὲ ὁ προκείμενος ἡ πρὸς ἀρετὴν ὠφέλεια* — ein Satz, der, wie wir sahen, bei allen Musikethikern wiederkehrt und von ihren Gegnern auf das heftigste angefochten wird.

Plato, der eifrigste Vorkämpfer der Ethostheorie, sieht, wie schon erwähnt wurde[6]), in der *μουσική* ein unentbehrliches Mittel zur Erhaltung und Förderung eines gesunden Staatslebens; ihm folgt hierin Aristides, der sich sogar bis zu dem Satze[7]) versteigt,

1) Legg. II, 660 A. 2) III, 399 D ff.
3) Vgl. hierzu oben S. 11, A. 7. 4) P. 43 M.
5) P. 69 M. 6) S. oben S. 10. 7) P. 73 M.

dass man den Charakter ganzer Staaten mit Sicherheit aus den Melodieen und Rhythmen, deren sie sich bedienen, erschließen könne.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Musik ganz besonders auf dem Gebiet der Jugenderziehung eine hochbedeutsame Rolle spielen musste. Die jungen Leute sollten lernen, die guten Einflüsse, die von dieser Kunst ausgingen, voll auf sich wirken zu lassen, den schädlichen dagegen sich möglichst zu entziehen. Dies erachtete man für um so notwendiger, als gerade der noch in der Entwicklung begriffene Charakter des Knaben derartigen Einwirkungen in erhöhtem Maße zugänglich erschien.

So eignen sich denn, nach pythagoreischer Lehre[1]), gerade die Musiker besonders zu Bildnern und Erziehern der Jugend. Plato aber sagt im Protagoras[2]): (*οἱ κιθαρισταὶ*) *τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ὦσιν, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν*; im Staate[3]): *οἱ νέοι . . . εὐλαβήσονταί σοι δικαστικῆς εἰς χρείαν ἰέναι, τῇ ἁπλῇ ἐκείνῃ μουσικῇ χρώμενοι, ἣν δὴ ἔφαμεν σωφροσύνην ἐντίκτειν*; an einer späteren Stelle derselben Schrift[4]): *ἦν ἐκείνη γ'* (die Musik) . . . *ἀντίστροφος τῆς γυμναστικῆς . . . ἔθεσι παιδεύουσα τοὺς φύλακας, κατά τε ἁρμονίαν εὐαρμοστίαν τινά, οὐκ ἐπιστήμην, παραδιδοῦσα, καὶ κατὰ ῥυθμὸν εὐρυθμίαν*; endlich in den Gesetzen[5]): *ταῦτα δὴ λέγειν οἶμαι τοὺς παρ' ὑμῖν ποιητάς, ἅπερ ἐγώ, πείσετε καὶ ἀναγκάσετε καὶ ἔτι τούτοις ἑπομένους ῥυθμούς τε καὶ ἁρμονίας ἀποδιδόντας παιδεύειν οὕτω τοὺς νέους ὑμῶν.* Ebenso sagt Aristoteles[6]): *δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἡ μουσικὴ παρασκευάζειν· εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους· ἔστι δὲ ἁρμόττουσα πρὸς τὴν φύσιν τὴν τηλικαύτην ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς· οἱ μὲν γὰρ νέοι διὰ τὴν ἡλικίαν ἀνήδυντον οὐδὲν ὑπομένουσιν ἑκόντες, ἡ δὲ μουσικὴ φύσει τῶν ἡδυσμένων ἐστίν.*

Denselben Standpunkt vertritt die Schule des Aristoteles, auch sie war der Ansicht, *τῶν νέων τὰς ψυχὰς δεῖν διὰ μουσικῆς πλάττειν τε καὶ ῥυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὔσχημον*[7]).

Auch hinsichtlich der Jugenderziehung fasst Aristides die

---

1) S. die oben S. 6, A. 1 angeführten Stellen.
2) Prot. 326 B. 3) Resp. III, 410 A. 4) VII, 522 A.
5) Legg. II, 661 C; vgl. Galen. de plac. Hipp. et Plat. V, 472 K.
6) Pol. VIII, c. 5. 1340, b, 11.
7) Plut. de mus. c. 26 (Anklang an Theophrast), vgl. Aristid. p. 61 u. 95 M. S. oben S. 18, A. 5 und 34, A. 6.

Anschauungen der gesamten musikalischen Ethik in dem abschließenden Satze zusammen[1]: *ἰσχυρότατόν τε πρὸς παιδείαν ἡ μουσικὴ καθάπερ οὐδὲν ἕτερον, αἵ τε φύσεις ἡμῶν ἀνεπανόρθωτοι μείνασαι πολλάκις διεφθάρησαν.*

Die gegenteilige, durch eine vernünftige Erziehung zu vermeidende Wirkung der Musik erwähnt Plato[2]: *ὅλην τὴν τοιαύτην σίτησιν καὶ δίαιταν* (wie sie im Vorhergehenden geschildert ist) *τῇ μελοποιίᾳ τε καὶ ᾠδῇ τῇ ἐν τῷ παναρμονίῳ καὶ ἐν πᾶσι ῥυθμοῖς πεποιημένῃ ἀπεικάζοντες ὀρθῶς ἂν ἀπεικάζοιμεν . . . ἐκεῖ μὲν ἀκολασίαν ἡ ποικιλία ἐνέτικτεν, ἐνταῦθα δὲ νόσον.*

Für die antike Anschauung ist übrigens überaus bezeichnend die ausdrückliche Verwahrung dagegen, dass der musikalische Unterricht irgendwie die Ausbildung virtuoser Fertigkeit zum Zweck habe. Denn der Virtuose im modernen Sinn ist in den Augen der antiken Welt ein bloßer Handwerker, der sich durch Leistungen für Andere sein Brot erwirbt und darum gleich jedem, der sich um Goldeslohn in fremde Dienste begiebt, der Verachtung des freien Bürgers verfällt. Ganz deutlich bringt Aristoteles diese Anschauung zum Ausdruck[3]: *ἐπεὶ δὲ τῶν τε ὀργάνων καὶ τῆς ἐργασίας ἀποδοκιμάζομεν τὴν τεχνικὴν παιδείαν, τεχνικὴν δὲ τίθεμεν τὴν πρὸς τοὺς ἀγῶνας· ἐν ταύτῃ γὰρ ὁ πράττων οὐ τῆς αὑτοῦ μεταχειρίζεται χάριν ἀρετῆς, ἀλλὰ τῆς τῶν ἀκουόντων ἡδονῆς, καὶ ταύτης φορτικῆς. διόπερ οὐ τῶν ἐλευθέρων κρίνομεν εἶναι τὴν ἐργασίαν, ἀλλὰ θητικωτέραν. καὶ βαναύσους δὴ συμβαίνει γίνεσθαι· πονηρὸς γὰρ ὁ σκοπός, πρὸς ὃν ποιοῦνται τὸ τέλος.*

Wie tief die Überzeugung von der unwiderstehlichen sittlichen Macht der Musik in der Seele des griechischen Volkes wurzelte, davon legen uns die zahlreichen, mehr oder minder anekdotenhaft ausgeschmückten Berichte der Alten über fabelhafte Wirkungen dieser Kunst ein beredtes Zeugnis ab. Schon bei Plato findet sich folgende eigenartige Erzählung[4]: (*δημοσίᾳ*) *τινὰ θυσίαν ὅταν ἀρχῇ τις θύσῃ, μετὰ ταῦτα χορὸς οὐχ εἷς ἀλλὰ πλῆθος χορῶν ἥκει καὶ στάντες οὐ πόρρω τῶν βωμῶν, ἀλλὰ παρ' αὐτοὺς ἐνίοτε πᾶσαν βλασφημίαν τῶν ἱερῶν καταχέουσι, ῥήμασί τε καὶ ῥυθμοῖς καὶ γοωδεστάταις ἁρμονίαις συντείνοντες τὰς τῶν ἀκροωμένων ψυχάς, καὶ ὃς ἂν δακρῦσαι μάλιστα τὴν θύσασαν παραχρῆμα ποιήσῃ πόλιν, οὗτος τὰ νικητήρια φέρει.*

Hierher gehören ferner die Anekdoten von Klytämnestra

---

1) P. 72 M.

2) Resp. III, 404 D, vgl. auch Plut. quaestt. conv. 7, 5, 705 F und Clem. Alex. paed. II, 4, 41.

3) Ar. pol. VIII, c. 6 s. fin.

4) Legg. VII, 800 C.

und dem Flötenspieler [1]), von Empedokles, der durch sein Saitenspiel einen Mord verhinderte [2]), von Timotheus, dessen Flötenklänge den großen Alexander mit wilder Kampflust erfüllten [3]), insbesondere aber die vielen fabelhaften Berichte, die über Pythagoras' musikalische Thätigkeit im Umlauf waren [4]).

Alle diese Geschichten, so sehr sie auch von der Volkssage ausgeschmückt sein mögen, beweisen doch deutlich, wie eng der Zusammenhang zwischen Gehörsempfindung und Gemütsleben bei dem sensibeln hellenischen Volke war und wie fest es an die ethische Kraft der Musik glaubte. Sie haben sich bis in die letzten Zeiten des Altertums erhalten; ein großer Teil davon wurde sogar von den Theoretikern des Mittelalters übernommen, die sich iher ebenfalls als Beweismaterial für die moralitas artis musicae bedienten [5]).

§ 17. Melos und Rhythmus.

Das Wort *μέλος* hatte bei den Alten verschiedene Bedeutung [6]). Wenn Plato sagt: *τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ*, so bezeichnet hier *μέλος* nichts anderes als die nach ihren verschiedenen Seiten hin in die Erscheinung tretende *μουσική* selbst [7]).

Im engeren Sinn — und zwar in weitaus den meisten Fällen seiner Anwendung überhaupt — bedeutet *μέλος*, im Gegensatz zum *ῥυθμός*, die rein tonale Seite der Musik. So durchweg bei Aristoxenus. Wir folgen ebenfalls dieser zweiten, gebräuchlicheren Deutung des Wortes [8]).

Melos und Rhythmus sind die Grundfaktoren, welche das Ethos eines ganzen Musikstückes bestimmen. Nur da, wo sie in richtiger Weise vereinigt sind, ist jene *ὀρθότης* vorhanden, die

---

1) Sext. Emp. adv. mus. 11; Philod. 20, 32, 26.

2) Boëth. de inst. mus. I, 1; Planud. comm. in Hermog. V, 459, 5 W.

3) Hermog. 272, 27 Sp; Planud. comm. V, 458, 8 W.

4) S. ob. S. 6, A. 3.

5) Vgl. z. B. Regino v. Prüm bei Gerbert, scriptor. I, 235, Guido v. Arezzo ib. II, 14, Aribo scholasticus ib. II, 225, Joh. Cottonius ib. II, 252 u. A.

6) Westphal, Aristoxenos I, p. 203 f.

7) Und zwar die *μουσική* im platonischen Sinne d. h. einschließlich der Poesie. *Λόγος* bedeutet in obiger Stelle das gesungene Dichterwort, *ἁρμονία* die rein tonale, *ῥυθμός* die rhythmische Seite der Komposition; *ἁρμονία* ist also hier = *μέλος* im engeren Sinne. *Μέλος* an unserer Stelle entspricht dem *μέλος τέλειον*, das der Bellermannsche Anonymus § 29 erwähnt.

8) Richard Wagner hat in seinen theoretischen Schriften den Versuch gemacht, diesen Ausdruck seiner Kürze und Bequemlichkeit halber auch wieder in unsere musikalische Terminologie einzuführen.

Plato im Auge hat[1]): *τῶν γὰρ ῥυθμῶν καὶ τῶν ἁρμονιῶν ἀναγκαῖον αὐτοῖς* (sc. den Fünfzigjährigen) *ἐστιν εὐαισθήτως ἔχειν καὶ γιγνώσκειν, ἢ πῶς τις τὴν ὀρθότητα γνώσεται τῶν μελῶν, ᾧ προσῆκεν ἢ μὴ προσῆκεν τοῦ δωριστὶ καὶ τοῦ ῥυθμοῦ, ὃν ὁ ποιητὴς αὐτῷ προσῆψεν ὀρθῶς ἢ μή.* Das Gegenteil dieser *ὀρθότης* bildet die oben[2]) genannte *ποικιλία*, die unharmonische, weil ein Zuviel erzeugende Vermischung beider Elemente.

Die höhere Bedeutung legen die Griechen jedoch immer wieder dem Rhythmus bei. Von den drei Zweigen der musischen Kunst im weiteren Sinn, der Poesie, der Musik i. e. S., und der Tanzkunst kann eine der anderen entraten, keine aber des Rhythmus[3]).

Daher ist auch in der Musik i. e. S. nicht das Melos, sondern der Rhythmus die Hauptsache. Das Melos an und für sich ist etwas halt- und gestaltloses, das erst nach Hinzutreten des Rhythmus Form und damit auch Wirkung gewinnt. Mit anderen Worten: die dem Melos innewohnende *δύναμις* kann nur durch die Vereinigung mit dem rhythmischen Element zur *ἐνέργεια* geführt werden; nur dadurch gewinnt das Melos die Fähigkeit, auf Sinn und Gemüt des Hörers einzuwirken, nur dadurch gewinnt es also *ἦθος* überhaupt[4]).

Ähnlich lautet Aristoteles' Urteil in den Problemen[5]): *τὸ μέλος τῇ μὲν αὐτοῦ φύσει μαλακόν ἐστι καὶ ἠρεμαῖον, τῇ δὲ τοῦ ῥυθμοῦ μίξει τραχὺ καὶ κινητικόν.*

So kamen schon die Alten dazu, den Rhythmus als das männliche, das Melos aber als das weibliche Prinzip in der Musik aufzufassen, wie der Musiker Aristides berichtet[6]): *τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλυ· τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνενέργητόν τέ ἐστι καὶ ἀσχημάτιστον, ὕλης ἐπέχον λόγον διὰ τὴν πρὸς τοὐναντίον ἐπιτηδειότητα, ὁ δὲ ῥυθμὸς πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένως, ποιοῦντος λόγον ἐπέχων πρὸς τὸ ποιούμενον.*

---

1) Legg. II, 670 B; vgl. ibid. III, 700 D ff. und Plut. de mus. c. 33.

2) S. 52, A. 2.

3) Vgl. Ar. poët. c. 1, wo der Rhythmus als der eigentliche Träger des Ethos erscheint. Zum Beispiel auch *οἱ ὀρχησταὶ διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις* ibid.

4) Aristid. p. 31 M: *καθόλου τῶν φθόγγων διὰ τὴν ἀνομοιότητα τῆς κινήσεως ἀνέμφατον τὴν τοῦ μέλους ποιουμένων πλοκὴν καὶ εἰς πλάνην ἀγόντων τὴν διάνοιαν, τὰ τοῦ ῥυθμοῦ μέρη τὴν δύναμιν τῆς μελῳδίας ἐναργῆ καθίστησι, παραμετροῦντα μὲν τὸν χρόνον, τεταγμένως δὲ κινοῦντα τὴν διάνοιαν*, vgl. auch Ar. probl. XIX, 38.

5) Probl. XIX, 49.

6) Aristid. p. 43 M (nach anscheinend pythagoreischem Vorgang, s. oben S. 25, Anm. 15).

Dieser Unterschied zwischen Melos und Rhythmus spiegelt sich naturgemäß in den verschiedenen Wirkungen wieder, welche die beiden Elemente auf das Gemüt des Hörers ausüben. Darüber bemerkt Dionysius von Halikarnass[1]: *ἐπὶ ταύτης* (sc. *τῆς μουσικῆς*) *ἡ ἀκοὴ τέρπεται μὲν τοῖς μέλεσιν, ἄγεται δὲ τοῖς ῥυθμοῖς, ἀσπάζεται δὲ τὰς μεταβολάς, ποθεῖ δ᾽ ἐπὶ πάντων τὸ οἰκεῖον.*

In übertriebener Weise heben die Bedeutung des Rhythmus die byzantinischen Kommentatoren des Hermogenes hervor: Anon. z. VII, 902 W: *ἐν μουσικῇ τὸ πρῶτον ἔχουσιν* (sc. *οἱ ῥυθμοί*); Joann. Sic. VI, 238, 17 W: *ἡ μουσική, ἣν ἀποτελοῦσιν οἱ ῥυθμοί*; Planud. V, 457, 5 W: *τῷ ὄντι παρ᾽ ἐκείνοις* (den Musikern) *τὸ ὅλον ἐστὶν ὁ ῥυθμός.*

So wird denn auch das Ethos eines ganzen Musikstückes vornehmlich durch den Rhythmus bestimmt. In des Olympos Nomos auf Athene wurde allein durch den Wechsel des Rhythmus ein Umschlag des Ethos bewerkstelligt[2]. In dem pythischen *νόμος* aber hatten einzelne Abschnitte, wie das *ἰαμβικόν* und das *σπονδεῖον*, ihre Namen von den betreffenden Rhythmen, woraus ersichtlich ist, dass diese es waren, welche dem Abschnitt bezüglich des Ethos das ihm eigentümliche Gepräge gaben. Ganze Dichtungsgattungen haben ihre eigenen Rhythmen; so sagt Strabo[3]: *ἴαμβον δὲ καὶ δάκτυλον τὸν ἐπιπαιανισμὸν τὸν [γιγνόμενον] ἐπὶ τῇ νίκῃ μετὰ τοιούτων ῥυθμῶν, ὧν ὁ μὲν ὕμνοις ἐστὶν οἰκεῖος, ὁ δ᾽ ἴαμβος κακισμοῖς.*

Wir haben somit im Rhythmus das eigentliche Lebensprinzip der griechischen Musik zu erkennen. Dass dem so ist, beweist uns schon die hohe Entwicklung und Mannigfaltigkeit der griechischen Rhythmik. Sind uns darum auch die Melodieen zu den uns erhaltenen Chorgesängen verloren gegangen, so vermögen wir uns dennoch unbeschadet dessen an der Hand ihrer Rhythmik eine Vorstellung von ihrem Ethos zu bilden, vorausgesetzt, dass wir uns für den Geist und den Reichtum der antiken Rhythmik das nötige Verständnis angeeignet haben. Dies muss uns aber um so schwerer fallen, als unsere moderne Musik an Fülle

---

1) De comp. verb. c. 11. Vgl. übrigens dazu Aristid. p. 64 M: *ἐν γοῦν τοῖς γινομένοις βουλῆς μὲν καθηγουμένης, ἑπομένου δὲ λόγου, μετὰ δὲ ταῦτα τῆς πράξεως ἀποτελουμένης, ψυχῆς μὲν ἐννοίαις ἤθη μιμεῖται* (die Musik) *καὶ πάθη, λόγους δὲ ἁρμονίας καὶ φωνῆς πλάσει, πρᾶξιν δὲ ῥυθμοῖς καὶ κινήσει σώματος.*

2) Plut. de mus. c. 33. Analogieen dazu finden sich übrigens auch aus moderner Zeit. Insbesondere die Balladenkomposition bedient sich dieser Art von Taktwechsel mit Vorliebe; sie findet sich schon bei J. R. Zumsteeg in seiner »Elwine«. Dann nicht selten auch bei C. Löwe.

3) Strab. IX, 3, 10. Vgl. überhaupt Bergk, Griech. Litteraturg. II, 222; Guhrauer, Jahrbücher für Philol. Suppl. 8, p. 309 ff.

rhythmischer Bildungen hinter der antiken um ein Bedeutendes zurücksteht.

§ 18. Vokal- und Instrumentalmusik.

Die griechische Musik ist ihrem eigentlichsten Wesen nach Vokalmusik. Eine selbständige Instrumentalmusik in modernem Sinne kennt sie nicht. Reine Instrumentalmelodieen wurden nur für die Bedürfnisse des Götterkultes einerseits und des Virtuosentums andererseits geschrieben[1]).

Dies ist natürlich für das Ethos der griechischen Musik von ausschlaggebender Bedeutung. Wir stehen vor einem grundsätzlichen Unterschied zwischen antiker und moderner Musik. Letztere bildet Melodieen von durchaus instrumentalem Charakter; der antiken Musik dagegen, wie auch der mittelalterlichen, hat die menschliche Stimme die Gesetze ihrer Melodiebildungslehre diktiert.

Von der mittelalterlichen Musik unterscheidet sich aber wiederum die griechische Vokalmusik grundsätzlich dadurch, dass sie sich nie zur Mehrstimmigkeit weiterentwickelt hat. Sie kennt keine Polyphonie, sondern ist auf bloße Melodik beschränkt, hat aber diese dafür bis zu einer Entwicklungsstufe ausgebildet, die seither keine Epoche der Tonkunst mehr zu erreichen vermocht hat. Dass man auch in Oktaven sang, beweist natürlich nichts gegen die behauptete Thatsache[2]).

Das Überwiegen der Vokalmusik erklärt sich aus der Anschauung, welche die Alten von dem Verhältnis zwischen Poesie und Musik hatten. Während in den Opern und Oratorien unserer Klassiker das Hauptinteresse auf der musikalischen Seite ruht, stand für die Alten, sowohl in der Chorlyrik als auch im Drama, die Poesie durchaus im Vordergrund. Die Musik ist, nach einem Ausdruck des Aristoteles, nur ein ἥδυσμα[3]), eine würzende Zuthat zur Poesie. Sie darf sich also nicht in einer Weise vordrängen, die geeignet ist, dem Zuhörer das Verständnis des rein poetischen Inhalts zu trüben und zu erschweren[4]). So

---

1) Vgl. die Litteratur der sog. πυθικά, der Konzertstücke, welche sich im Anschluss an den pythischen Nomos des Sakadas entwickelte. Von den zu Übungszwecken komponierten Instrumentalmelodieen sehen wir hier natürlich ab.

2) Das Singen in Oktaven scheint für die Griechen einen besonderen Reiz besessen zu haben, cf. Ar. probl. XIX, 39a.

3) Ar. poët. c. 6; ähnlich Plut. quaest. conv. VII, 8, 4: τὸ μέλος καὶ ὁ ῥυθμὸς ὥςπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ.

4) So sagt Pratinas: ὁ δ᾽ αὐλὸς ὕστερον χορευέτω, καὶ γάρ ἐσθ᾽ ὑπηρέτας.

ist denn die Musik der Hellenen, wenigstens in der klassischen Zeit, nie eine selbständige Kunst in unserem Sinne geworden.

Ihre Aufgabe war und blieb es, das Dichterwort durch engen Anschluss an die von der Sprache selbst gegebenen melodischen und rhythmischen Verhältnisse zu kommentieren. Sie trug daher von Hause aus mehr accentischen als koncentischen Charakter. Der Wert der neuen delphischen Funde liegt nicht zum geringsten Teil darin, dass wir aus ihnen eine klare Anschauung davon gewinnen, was für das Gefühl des Griechen der Hauptberuf der Musik war, nämlich von dem innigen Anschmiegen der Melodie an den Accent der Sprache.

Aber sie kannten daneben auch das eigentliche Recitativ, die zwischen Singen und Sagen die Mitte haltende *παρακαταλογή*[1]), und wandten sie zu ganz bestimmten künstlerischen Zwecken an.

Als Erfinder dieser Vortragsweise nennt Plutarch[2]) den Archilochus, und zwar sei es zuerst die Jambenpoesie gewesen, bei der er sie zur Verwendung gebracht habe. Also diente die Parakataloge zunächst skoptischen Zwecken. Und in der That eignete sie sich zur Erzeugung eines derartigen Ethos in hohem Grade. Die Schärfe des persönlichen Angriffs wurde auf diese Weise nicht durch vollkommenen Gesang abgeschwächt; der Rhythmus, das sinnlichere Element, trat scharf ausgeprägt in den Vordergrund, während das Melos nur in den allgemeinsten Umrissen angedeutet wurde. Begleitendes Instrument war der *κλεψίαμβος*.

Aber auch die Tragödie benützte das Ungewöhnliche dieser Vortragsweise zur Erzielung ganz besonderer charakteristischer Effekte. Hatte man doch die Erfahrung gemacht, dass Gedichte, die von Hause aus für den Gesang bestimmt waren, parakatalogisch vorgetragen weit erschütternder wirkten, nach den Worten der aristotelischen Probleme[3]): *διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν· παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.*

Christ hat nachgewiesen, dass in der dramatischen Poesie die katalektischen trochäischen Tetrameter und die Systeme parakatalogisch vorgetragen wurden, während der jambische Trimeter — im Gegensatz zu Archilochus — einfach deklamiert wurde. Man kann sich von dem Ethos der Parakataloge am besten an den Stellen eine Vorstellung machen, wo die einfachen jambischen Trimeter abgelöst werden von den bewegteren, unter

---

1) S. Christ, Abhandl. d. bair. Akad. XIII, S. 155 ff.
2) De mus. c. 28. 3) XIX, 6.

Flötenbegleitung[1]) recitierten Tetrametern[2]); hier tritt das *παθητικόν* dieser Vortragsart am deutlichsten zu Tage.

Verbunden mit den Tetrametern der Komödie tritt die Parakataloge durchaus in den Dienst des systaltischen Tropos[3]). Hier erzeugte sie eine der archilochischen Jambenpoesie verwandte Wirkung. Die Namen Epirrhema und Antepirrhema zeigen deutlich, dass es sich hier nicht um vollständigen Gesang, sondern um Deklamation unter musikalischer Begleitung handelte, während jenem die als *ᾠδή* und *ἀντῳδή* bezeichneten Teile der Parabase vorbehalten waren.

Die instrumentale Begleitung der Vokalmelodie hieß *κροῦσις*, ein Ausdruck, der bezeichnenderweise von den Saiteninstrumenten hergenommen ist. Das Verhältnis der Krusis zur eigentlichen Gesangsmelodie ist für die Frage nach dem Ethos eines Gesangsstückes so wichtig, dass wir hier näher darauf eingehen müssen.

Zunächst ist zu konstatieren, dass die Instrumentalbegleitung mit der Singstimme nicht unisono ging, sondern selbständig gehalten war (*ἑτεροφωνία*). Dies ist durch die Westphal-Helmholtzsche Theorie überzeugend nachgewiesen und scheint außerdem durch die neuesten Funde seine Bestätigung[4]) gefunden zu haben. Die Hauptstelle für die Kenntnis des Verhältnisses zwischen Melodie und Begleitung geben die aristotelischen Probleme[5]): *διὰ τί τῶν χορδῶν ἡ βαρυτέρα ἀεὶ τὸ μέλος λαμβάνει.* Während sich also bei uns für gewöhnlich die Melodie »oben«, die Begleitung »unten« befindet, war bei den Alten das Verhältnis umgekehrt[6]).

Aber auch sonst bot die Krusis mancherlei Merkwürdigkeiten dar. Plutarch sagt, in einem wahrscheinlich aus Aristoxenus stammenden Abschnitte seines Musikdialoges[7]), dass im *τρόπος σπονδειάζων* gewisse Töne der Skala allein für die Begleitung reserviert gewesen seien, während man sich in der Gesangsmelodie

---

1) Xen. conv. VI, 3.

2) Vgl. z. B. Soph. Phoen. 588; Eur. Hel. 1621; Ion 509; Iph. Aul. 317; 855; 1336; Ar. Ach. 302; vesp. 415; pax 553.

3) S. unten § 43.

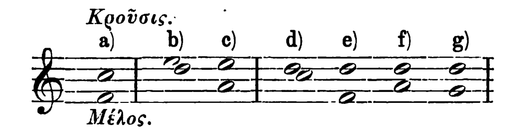
4) Falls man nämlich mit Crusius (Philologus 52, 1893, p. 174 ff.) im Orestespapyrus das Vorhandensein von Instrumentalnoten annimmt.

5) XIX, 12; vgl. auch Plut. coniug. praec. 11, p. 139 c: *ὥςπερ, ἂν φθόγγοι δύο σύμφωνοι ληφθῶσι, τοῦ βαρυτέρου γένεται τὸ μέλος, οὕτω πᾶσα πρᾶξις ἐν οἰκίᾳ . . . ἐπιφαίνει τὴν τοῦ ἀνδρὸς ἡγεμονίαν.* Die Stelle der Probleme weist übrigens, da von *χορδαί* die Rede ist, darauf hin, dass die Krusis eine zweistimmige war. Die untere Stimme ging mit der Gesangsmelodie unisono, die obere dagegen enthielt die selbständige Begleitungsmelodie.

6) Ein Analogon zu dieser Manier bilden die Werke der Komponisten des 17. Jahrhunderts, die ebenfalls, wenn es sich um tiefe Männerstimmen handelt, die Melodie unter die Begleitung setzen.

7) Cap. 19.

ihrer enthalten habe. Hätte ein Komponist sich jener Töne auch in der Melodie bedient, so hätte er sich wegen des durch sie bewirkten ἦϑος schämen müssen. Diese der Krusis vorbehaltenen Tonstufen sind: die τρίτη und νήτη διεζευγμένων, sowie die νήτη συνημμένων. Diese werden nun symphonisch oder diaphonisch mit bestimmten Tonstufen der Melodie kombiniert, sodass folgende Intervalle entstehen:



Davon sind b), d) und e) diaphonische, die übrigen symphonische Intervalle.

Wir können uns von dem Ethos eines derartigen Musikstückes nur sehr schwer einen Begriff machen. Wir müssen uns vielmehr begnügen, die Thatsache festzustellen, dass das Weglassen bestimmter Stufen der Tonleiter auf das griechische Ohr einen ganz besonderen Reiz ausübte, eine Thatsache, der wir in der griechischen Melodiebildungslehre noch öfter begegnen werden[1]).

Im τρόπος σπονδειάζων also vermied die Melodie die drei obersten Stufen der diatonischen Oktave, während sie in der Begleitung ohne Anstand auftreten konnten. Es folgt daraus, dass letztere für den Hörer ein weit untergeordneteres Interesse besaß. Die antike Krusis ist überhaupt nicht entfernt mit dem zu vergleichen, was wir heute unter »Begleitung« verstehen; sie scheint vielmehr lediglich dazu gedient zu haben, die Konturen der Gesangsmelodie schärfer hervortreten zu lassen, dynamische Effekte zu verstärken, Ruhepunkte zu markieren u. ä. Sonst müsste man es z. B. im höchsten Grade auffallend finden, dass bei der Aulodik in den Berichten der Alten stets nur der Sänger namhaft gemacht wird, der Vertreter der Krusis dagegen jedesmal mit Schweigen übergangen wird[2]).

So sind denn auch die instrumentalen Mittel, über die der Grieche verfügt, im Vergleich zu der rauschenden Farbenpracht des modernen Orchesters äußerst bescheiden. Er kennt überhaupt nur zwei Instrumente, ein Saiten- und ein Holzblasinstrument. Diese beiden Instrumente aber sind während der ganzen Zeit der griechischen Kunstübung in einem ganz bestimmten, scharfen Gegensatz gestanden, der in der Verschiedenheit des Ethos begründet war. Denn auch bei ihren Instrumenten sprachen die

---

1) S. §§ 20, 21 und 31.

2) Vgl. Gubrauer, Zur Geschichte der Aulodik S. 4 f.

Griechen von »Ethos«; hier ist es die Klangfarbe, welche auf das Empfinden und weiterhin auf die Willensentschließungen des Hörers einwirkt.

Bekanntlich war bei den Griechen selbst die Ansicht die allgemein herrschende, dass die Auletik zeitlich der Kitharodik vorangegangen sei. Der erste Forscher, der sie vertrat, war bereits der alte Glaukos von Rhegion [1]).

Allein dieser Annahme stehen schwerwiegende Thatsachen im Wege. Mit vollem Recht macht Usener [2]) auf den Umstand aufmerksam, dass die Klaviatur der Blasinstrumente dem Heptachord der Saiteninstrumente entlehnt ist, dass es somit die letzteren gewesen sind, denen zuerst eine künstlerische Durchbildung zuteil wurde. Zu demselben Resultat führt uns aber auch die Betrachtung des Ethos beider Gattungen.

Die griechische Lyra bezw. Kithara war ursprünglich ein Saiteninstrument primitivster Natur. Ihr Umfang war äußerst gering; die Terpandersche Kithara verfügte über nur sieben Saiten. Ihr Klang besaß gar keine reale Dauer, sondern verflüchtigte sich alsbald nach dem Anzupfen der Saite. Von einer bestimmten charakteristischen Klangfarbe konnte somit gar keine Rede sein. Jeder Ton hatte seine besondere Saite, ein Verkürzen und Nachlassen, wie bei unseren Lauten- und Guitarreninstrumenten, war ausgeschlossen. Aus diesen technischen Gründen aber war dem Spieler der Kithara eine lebhaftere Figuration aufs äußerste erschwert; er musste sich auf ruhige, getragenere Melodieen beschränken.

Es ist schlechterdings undenkbar, dass einem so primitiven Instrument [3]) von vornherein ein bestimmtes Ethos und damit auch ein bestimmter Anwendungskreis zugewiesen worden sein sollte. Es war eben Begleitungsinstrument schlechtweg, dazu bestimmt, der gesungenen Melodie in rhythmischer und dynamischer Hinsicht zur Unterstützung zu dienen. Als reines Begleitungsinstrument findet sich bei Homer, wo die *αὐλοί* nur zweimal [4]), und zwar an Stellen jüngeren Ursprungs, vorkommen, die *φόρμιγξ* überall, auch da, wo sie später durch das Holzblasinstrument ersetzt wurde, wie z. B. beim Mahl [5]) und namentlich auch beim Tanz [6]).

---

1) Plut. de mus. c. 4; vgl. oben S. 21.

2) Altgriechischer Versbau. Bonn 1887, S. 117. Auch die von den Saiteninstrumenten entlehnte Bezeichnung *κροῦσις* für »Begleitung« spricht dafür, dass jene vor den Blasinstrumenten in der eigentlichen Kunstübung Verwendung fanden.

3) Vgl. Ar. probl. XIX, 43. 4) Κ 13; Σ 495.

5) α 152; φ 430. 6) Σ 569 ff.

Die Begleitung der Gesänge in jener Zeit können wir uns nicht einfach genug vorstellen; sie bestand wohl nur in einzelnen abgerissenen Tönen, die der Sänger zur Markierung der Versschlüsse oder zur Hervorhebung besonders betonter Silben anschlug[1]. Auch von der Kitharabegleitung der Terpanderschen Kompositionen dürfen wir uns keine zu hohe Vorstellung machen. Einem Instrument von so wenig charakteristischer Klangfarbe und so untergeordneter Verwendung ein bestimmtes Ethos beizulegen, d. h. eine bestimmte moralische Wirkung von ihm zu erwarten, dazu hatte man keine Veranlassung. Erst der Gegensatz zum Aulos und zu dessen ganz bestimmt ausgeprägtem Ethos führte dazu, dass man auch dem farblosen und indifferenten Klang der Kithara eine moralische Wirkung zuzuschreiben begann.

Erst als die Auloi in die musikalische Kunstübung eingeführt wurden, kam Leben und Farbe in die instrumentale Melodie. Statt der einzelnen abgerissenen Klänge kam nun ein einheitliches, fortlaufendes Ganzes zustande; die Melodie bekam festumrissene Konturen, da man nunmehr Töne von ganz bestimmter, messbarer Dauer besaß[2].

Der sinnliche, aufreizende Klang des neuen Instruments verfehlte seine Wirkung auf das leicht empfängliche Ohr der Griechen nicht; sein Charakteristikum wurde mit richtigem Blicke als *ὀργιαστικόν* erkannt[3]. Man verwandte den Aulos zum Ausdruck der Leidenschaft in allen ihren Stadien, von der harmlosen Lust an »Wein, Weib und Gesang« bis zum tollen Taumel religiöser Ekstase oder aber auch bis zur schmerzerfüllten Klage am Grabe eines geliebten Toten. So nennt Pollux[4] das *αὔλημα λιγυρόν, παροξυντικόν, ἐπαγωγόν, γαμήλιον, παροίνιον*, aber auch *γοερόν* und *θρηνῶδες*; andere sahen in dem Flötenklange wiederum etwas Gemeines, des freien Mannes Unwürdiges[5].

Neben der ausgelassenen Stimmung des Zechgelages und Tanzes war es die religiöse Ekstase[6], die die Flöte besonders zu

---

1) Usener a. a. O. S. 117 f. 2) Usener S. 118.

3) Ar. pol. VIII, c. 6. 1341, a, 21 ff.: *οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν.*

4) Poll. IV, 72 f.

5) Nach Aristides p. 110 M riet Pythagoras seinen Schülern *αὐλοῦ αἰσθομένοις ἀκοὴν ὡς πνεύματι μιανθεῖσαν ἀποκλύζεσθαι*; nach Jambl. v. Pyth. 111 nannte er den Flötenklang *ὑβριστικόν, πανηγυρικόν, οὐδαμῶς ἐλευθέριον.* Vgl. die Ausführungen des Aristides (p. 109 M) über die Zuteilung der verschiedenen Arten der Flötenmusik an die verschiedenen Gottheiten. Athene — so erzähle die Sage, um den durch die Flötenmusik verursachten Leichtsinn zu kennzeichnen, — habe schließlich das Instrument weggeworfen, *ὡς οὐ πρόσφορον ἡδονὴν ἐπιφέροντας τοῖς σοφίας ἐφιεμένοις.*

6) Über die Ekstase vgl. oben S. 3 f. Cic. de div. I, 114.

erregen befähigt war. So bekam sie ihre Hauptstelle in dem orgiastischen Dionysoskulte[1]). Berühmt waren in dieser Hinsicht die Flötenweisen des alten Olympos, die sich ganz besonders zur Erregung des *ἐνϑουσιασμός* eigneten und sogar selbst *ϑεῖα* genannt wurden[2]).

Der Aulos nimmt somit unter den Instrumenten dieselbe Stellung ein, wie unter den Tonarten das Phrygische, mit dem er demnach auch in enger Beziehung steht[3]).

Von besonderem Interesse ist endlich auch die medizinische Verwendung dieses Instruments zur Heilung bestimmter Formen des religiösen Wahnsinns, als deren merkwürdigste uns der *κορυβαντιασμός* geschildert wird. Ein Hauptsymptom dieser Krankheit bestand darin, dass die »Besessenen« den Klang der Auloi zu hören vermeinten und alsdann[4]) *οὐκ ἔμφρονες ὄντες* wild zu tanzen begannen.

In der Therapie wandte man eine Art von homöopathischem Verfahren an. Durch Flötenspiel, das man dem Ohre des Besessenen nun wirklich ertönen ließ, suchte man nämlich die Erregung bis zu ihrem höchsten Grade zu steigern, um durch diese gewaltsame Entladung den Kranken dem Banne des Wahnsinns zu entziehen[5]). Hierbei spielten wiederum die Kompositionen der alten phrygischen Meister eine hervorragende Rolle.

Aber auch der Kult der abgeschiedenen Seelen, der ja in mehr als einer Beziehung zum Dionysosdienste stand, bediente sich des Aulos als ständigen Kultinstruments[6]); hier trat sein threnetisches Ethos zu Tage[7]).

Die Rückwirkung des Aufkommens der Blasinstrumente auf die Stellung, welche das alte Saiteninstrument in der musikalischen Kunstübung einnahm, konnte nicht ausbleiben: der an und für sich vollständig indifferente Klang der Kithara erhielt nun durch den Gegensatz zum Aulos ebenfalls ein bestimmtes Ethos zugewiesen. Und zwar machte sich hier in erster Linie das Nationalbewusstsein der Griechen gegenüber den fremden Phrygern geltend. Die Kithara wurde das Kultinstrument des

---

1) Vgl. Pind. Pyth. V, 59—65. Eur. Bacch. 380.

2) Plat. Min. 318 B. Ar. pol. VIII, c. 5. 1340, a, 9 ff. von den *Ὀλύμπου μέλη: ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνϑουσιαστικάς.*

3) Ar. pol. VIII, c. 7. 1342, b, init.: *ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παϑητικά*; vgl. ib. 1342, a, fin.

4) Plat. conv. 245 E.

5) Plat. conv. 215 C—E, vgl. Rohde, Psyche, S. 336 f.

6) Plat. legg. VII, p. 800; Plut. de *ει* apud Delph. § 20.

7) So nennt Aristid. p. 101 den *αὐλὸς φρύγιος* im Gegensatz zu der männlichen Salpinx *ϑῆλυ, γοερόν τε ὄντα καὶ ϑρηνώδη.*

altnationalen apollinischen Gottesdienstes. Hier wehte eine reinere Luft als in dem sinnlich berauschenden Treiben des Dionysoskultes, hier war kein Platz für jene wilden Ausbrüche rasender Leidenschaft. Eine abgeklärte, beschauliche Gemütsverfassung herrschte vor; ihr schien am besten der schlichte, anspruchslose Klang des Saiteninstruments zu entsprechen. War die Aufgabe des Aulos das *ἐξοργιάζειν*, so bestand diejenige der Kithara im *πραΰνειν*[1]). Letztere vertrat das apollinische, ersterer das dionysische Prinzip[2]).

Dem entsprach nun auch die verschiedene Verwendung beider Instrumentengattungen. Das Saiteninstrument spielte, abgesehen von seiner Verwendung im Apollokult, die Hauptrolle im musikalischen Jugendunterricht, von dem die Flöte ausgeschlossen war[3]), und war fernerhin bei den musikalischen Wettkämpfen, bei Opfern und Prozessionen (vgl. den Parthenonfries) im Gebrauch, wobei die Mitwirkenden in der feierlichen Kitharödentracht erschienen.

Der Aulos dagegen behauptete seine Stelle im Dionysos- und Totenkult, sowie bei Gelage und Tanz. Besonders wichtig aber ist seine Verwendung im Drama. Infolge der äußeren Verhältnisse des griechischen Theaters war er das einzig gegebene und zweckentsprechende Instrument für die musikalische Begleitung des Chores. Von hier aus kam er dann auch in die tragische Monodie herein, zu deren leidenschaftlich erregtem Charakter der Flötenklang ausgezeichnet passte.

In einigen Staaten war der Aulos auch bei der *πάλη* im Gebrauch; als kriegerisches Instrument verwandten ihn bekanntlich die Lacedämonier[1]).

Das Resultat dieser Ausführungen lässt sich in folgenden Sätzen kurz zusammenfassen:

Wie es sich auch mit dem Alter und der Herkunft der Aulosmusik verhalten mag, in der eigentlichen Kunstmusik hat zuerst das Saiteninstrument seine Verwendung und Durchbildung gefunden, zunächst jedoch lediglich als Begleitungsinstrument, ohne bestimmtes eigenes Ethos. Erst als die Aulosmusik, deren Ethos klar zu Tage trat, ebenfalls in die eigentliche Kunstübung eindrang, erhielt durch den Gegensatz zu ihr auch das alte Saiteninstrument eine selbständigere Bedeutung; erst von dieser

---

1) Vgl. die vielen Anekdoten im 14. Buche des Athenäus.

2) Westphal, Harmonik³, S. 8 f.

3) Aristid. p. 108 f.; Ar. pol. VIII, c. 6. 1341, a, 18. Aristides p. 101 unterscheidet das Ethos der verschiedenen Abarten des Saiteninstruments wiederum nach der Kategorie *ἄρρεν* — *θῆλυ*.

4) Plut. de mus. c. 26; Philod. de mus. 14, 26, 3.

Zeit an kann man auch von einem bestimmten Ethos der Kithara reden. Und zwar wurde letztere nunmehr zur Vertreterin der altnationalen apollinischen Kunst, während in der Aulosmusik sich das dionysische, an orientalische Einflüsse gemahnende Element ausprägte. Der Dualismus beider Gattungen von Instrumenten hat in der Folgezeit die ganze Entwicklung der griechischen Kunstübung beherrscht und darf bei einer geschichtlichen Betrachtung der griechischen Musik niemals außer Acht gelassen werden.

Während unser modernes Empfinden sich die von den Griechen ihrem Saiteninstrument beigelegten Wirkungen kaum noch vergegenwärtigen kann, vermögen wir das Ethos der alten Aulosmusik noch ebensowohl auf uns wirken zu lassen. Namentlich ist es die moderne dramatische Musik, welche von den Rohrblattinstrumenten einen ähnlichen Gebrauch macht, wie die griechische. Sowohl für das *ὀργιαστικόν*, als das *γοερόν*, als auch das *ἐπαγωγόν* dieser Instrumente finden sich in den modernen Opern und Oratorien unzählige Beispiele. Der schlichte, farblose Klang der antiken Saiteninstrumente dagegen ist unserem Ohr ganz fremd geworden, seitdem es sich an den Dauerton der gestrichenen Saite gewöhnt hat.

§ 19. Das Gesamt-Ethos eines Tonstücks. Die drei Stilarten.

Ein sicheres, geübtes Urteil in der Frage nach dem musikalischen Ethos eines Tonstücks ist unerlässliche Vorbedingung für jeden kompositorischen Versuch. Die Ethoslehre ist somit Gegenstand einer besonderen Disziplin, die zu Harmonik und Rhythmik ergänzend hinzutritt. Zum Beleg dafür greift der plutarchische Musikdialog folgendes Beispiel heraus[1]: *ὁ . . . εἰδὼς τὸ δωριστὶ ἄνευ τοῦ κρίνειν ἐπίστασθαι τὴν τῆς χρήσεως αὐτοῦ οἰκειότητα οὐκ εἴσεται ὃ ποιεῖ· ἀλλ' οὐδὲ τὸ ἦθος σώσει.*

Keineswegs einfach aber ist der Weg zur Erlangung dieses musikalischen Kunsturteils. Denn das Ethos eines ganzen Musikstücks wird nicht etwa bloß von einem Faktor bestimmt, sondern ist vielmehr das Produkt verschiedener Faktoren, sozusagen eine Mischung der verschiedenen *ἤθη* der einzelnen Elemente, aus denen sich das Ganze zusammensetzt[2]. Denn jeder einzelne

---

1) Plut. de mus. c. 33 a. E.

2) Treffend sagt Aristid. p. 30 f.: *ὡς γὰρ ἐπὶ τῶν ἰατρικῶν φαρμάκων οὐ μία τις ὕλη πέφυκεν ἰᾶσθαι τὰ πεπονθότα τοῦ σώματος, ἡ δ' ἐκ πλειόνων*

Zweig der Melodik sowohl wie der Rhythmik hat sein ganz bestimmt ausgeprägtes Ethos, seine *δύναμις τελεία τῆς οἰκειότητος*[1]) und es bedarf eines fein ausgebildeten musikalischen Taktes und einer auf gründlicher Schulung beruhenden Erfahrung seitens der Komponisten, damit die richtige Wahl getroffen und die beabsichtigte Wirkung des Ganzen erreicht wird.

Welche Rolle hierbei der Rhythmus spielte, ist schon erwähnt worden. Auf dem Gebiete der Harmonik sind Oktavengattung und Klanggeschlecht die ausschlaggebenden Faktoren. Zum Beispiel dafür, wie durch eine Alteration auch nur eines dieser Faktoren das Gesamtethos des Stückes eine wesentliche Veränderung erleiden kann, giebt Plutarch nach Aristoxenus eine interessante Analyse eines der ältesten Meisterwerke, die die griechische Musikgeschichte kennt, nämlich des dem alten Olympos zugeschriebenen Nomos auf Athene[2]).

Neben Harmonik und Rhythmik kommt die Vortragsweise des betreffenden Musikstücks in Betracht. Es kommt darauf an, ob der Vortrag ein rein vokaler oder von Instrumenten begleiteter sein soll. Im letzteren Falle ist auf das im vorigen Paragraphen behandelte Ethos der beiden Instrumentenklassen Rücksicht zu nehmen[3]). Im ersteren Fall aber ist die Wahl der Stimmklasse von maßgebendem Einfluss, da jeder dieser *τόποι φωνῆς* einer ganz bestimmten Stilart entspricht[4]). Ferner besteht der ethischen Wirkung nach ein scharfer Unterschied zwischen dem eigentlichen melodischen Gesang und jener eigentümlichen Art des Sprechgesangs, den die Griechen *παρακαταλογή* nannten[5]).

Es ist ersichtlich, dass die Aufgabe des griechischen Musikers, wenn er es mit seiner moralischen Verantwortung seinem Publikum gegenüber ernst nahm, keineswegs leicht war, zumal bei dem lebhaften Temperament seiner Landsleute, denen jeder ästhetisch-ethische Missgriff alsbald auffiel. Man begreift aber auch den ungeheuren ethischen und kulturellen Einfluss, den

---

σύμμικτος ἐντελῆ ποιεῖ τὴν ὄνησιν, οὕτω δὲ κἀνθάδε σμικρὸν μὲν ἡ μελῳδία πρὸς κατόρθωσιν, τὸ δ' ἐξ ἁπάντων τῶν μερῶν συμπληρωθὲν αὐταρκέστατον.

1) Plut. a. a. O. 2) De mus. c. 33; s. unten § 48.

3) Aber auch durch verschiedenartige Behandlung des einmal gewählten Instrumentes selbst kann das Ethos des Ganzen mannigfach gestaltet werden. So sagt Plutarch (de mus. c. 36) hinsichtlich der Flötenmusik: *ὑποκρίνειε . . . ἄν τις ἀκούων αὐλητοῦ, πότερόν ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ ἢ οὔ, καὶ πότερον ἡ διάλεκτος σαφὴς ἢ τοὐναντίον. τούτων δ' ἕκαστον μέρος ἐστὶ τῆς αὐλητικῆς ἑρμηνείας, οὐ μέντοι τέλος, ἀλλ' ἕνεκα τοῦ τέλους γινόμενον· παρὰ ταῦτα γὰρ αὖ καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα κριθήσεται τὸ τῆς ἑρμηνείας ἦθος, εἰ οἰκεῖον ἀποδίδοται τῷ παραποιηθέντι ποιήματι, ὃ μεταχειρίσασθαι καὶ ἑρμηνεῦσαι ὁ ἐνεργῶν βεβούληται.*

4) S. unten § 21. 5) S. oben S. 57 f.

die gottbegnadeten musikalischen Genies auf das Leben ihrer Nation ausüben mussten, zumal wenn sie, wie in der klassischen und vorklassischen Zeit, auch noch zugleich Dichter waren.

Als mit dem Abschluss der klassischen Periode der lyrischen und der dramatischen Dichtung die einzelnen Kompositionsformen fest ausgeprägt waren, da machte sich auch die Kunsttheorie daran, sie auf ihren ästhetischen Gehalt hin zu untersuchen. Sie stellte ein System von drei Stilgattungen auf, dem sie die einzelnen Kunstformen unterordnete. Lassen wir zunächst die einschlägigen Stellen folgen.

Kleonides sagt in seiner Eisagoge[1]: *ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιίας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωϊκαὶ καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα. χρῆται δὲ τούτοις μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος. συσταλτικὸν δέ, δι' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν. ἁρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ θρήνοις καὶ οἴκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις. ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν. ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι παιᾶνες ἐγκώμια συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.*

Aristides giebt folgende Ausführung[2]: *τρόποι δὲ μελοποιίας*[3] *γένει μὲν τρεῖς, νομικός, διθυραμβικός, τραγικός· ὁ μὲν οὖν νομικὸς τρόπος ἐστὶ νητοειδής, ὁ δὲ διθυραμβικὸς μεσοειδής, ὁ δὲ τραγικὸς ὑπατοειδής· εἴδει δὲ εὑρίσκονται πλείους, οὓς δυνατὸν δι' ὁμοιότητα τοῖς γενικοῖς ὑποβάλλειν· ἐρωτικοί τε γὰρ καλοῦνταί τινες, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι, καὶ κωμικοὶ καὶ ἐγκωμιαστικοί. τρόποι δὲ λέγονται διὰ τὸ συνεμφαίνειν πως τὸ ἦθος κατὰ τὰ μέλη τῆς διανοίας. διαφέρουσι δ' ἀλλήλων αἱ μελοποιίαι . . . . τρόπῳ, ὡς νομικός, διθυραμβικός· ἤθει, ὡς φαμὲν τὴν μὲν συσταλτικήν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν, τὴν δὲ διασταλτικήν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν, τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἠρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν. ἤθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδήπερ τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτό τε καὶ διωρθοῦτο κτλ.*

Als dritter Gewährsmann endlich schließt sich Bacchius an mit seiner Definition der *μεταβολὴ κατὰ ἦθος*[4]: *ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπὲς ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκὸς γένηται.*

Das Zeugnis des Kleonides macht es höchst wahrscheinlich, dass diese Theorie in der vorliegenden Fassung direkt auf Ari-

1) P. 21 f. M.
2) P. 29 f.; übersetzt von Mart. Cap. IX, 965.
3) Dieselbe Ausführung über die *ῥυθμοποιία* ib. p. 43.
4) P. 14 M.

stoxenus zurückgeht[1]. Dieser selbst aber mag wiederum von seinem Meister Aristoteles angeregt worden sein. Denn vergleicht man die Unterscheidung der drei Stilgattungen mit der aristotelischen Einteilung der Tonarten in *ἠθικαί*, *πρακτικαί* und *ἐνθουσιαστικαί*[2], so tritt die Verwandtschaft der leitenden Gesichtspunkte deutlich zu Tage. Aristoteles aber sah sich seinerseits, wie wir gezeigt haben, zu seinen Ausführungen über das Ethos der Tonarten durch eine Auseinandersetzung mit Plato veranlasst[3], der ebenfalls die Tonarten nach bestimmten ethisch-ästhetischen Gesichtspunkten eingeteilt hatte. Da nun aber Plato selbst mit der praktischen Kunstübung seiner Zeit, vertreten durch Namen wie Damon und Glaukon, in enger Fühlung stand, so dürfte die Annahme nicht unbegründet erscheinen, dass eben im Kreise jener Männer und ihrer Schüler zuerst der Gedanke an eine Scheidung der verschiedenen Kunstformen nach bestimmten ästhetischen Prinzipien aufkam, den dann später Aristoxenus aufgriff und zur Grundlage seiner systematischen Ausführungen erhob. Genaueres wird sich allerdings bei dem Mangel an eingehenderen Nachrichten über diesen Punkt nicht herausstellen lassen.

Am klarsten und deutlichsten hebt sich ihrem Charakter nach die systaltische Stilart heraus. Ihr Hauptmerkmal ist ein scharf hervortretender Subjektivismus; stellen wir ihre verschiedenen *εἴδη*, das *ἐρωτικόν*, mit dem die Alten übrigens gewöhnlich auch das *συμποτικόν* verbinden, und das *θρηνῶδες*, zusammen, so haben wir das, was der moderne Ausdruck »Sentimentalität« nennt, und es ist sehr bezeichnend für den Unterschied des antiken und modernen Empfindens, dass der Grieche bei derartigen Kompositionen eine *ταπείνωσις* seines inneren Menschen empfand.

Unter dem nomischen Stil, der dem systaltischen Ethos angehört, ist natürlich nicht der alte hieratische Terpanders und seiner Schule verstanden, sondern der Virtuosenstil eines Phrynis und Timotheus, die starke Effekte in Liebesklagen und Ähnlichem suchten, daneben aber auch ihre eigene technische Fertigkeit ins rechte Licht zu setzen bestrebt waren. Wie man in älterer Zeit über das Ethos solcher Melodieen dachte, zeigt das Zeugnis des Aristoteles[4], der derartige Effektstücke vor das aus Gebildeten und Ungebildeten gemischte Theaterpublikum verweist, besonders aber dasjenige des Aristoxenus[5], durch dessen Schriften sich

1) S. oben S. 19 f.
2) Pol. VIII, 7. 1341, b, fin., vgl. unten § 27.
3) S. oben S. 17, A. 1.
4) Pol. VIII, 7. 1342, a, 16 ff.
5) S. oben S. 18 f.

eine tiefe Wehmut über den Verfall der Kunst zu seiner Zeit hindurchzieht.

Dem systaltischen Tropos entgegengesetzt ist der diastaltische. Lähmt jener die Energie des Willens, so vermag sie dieser zu männlicher That aufzureizen. Ihm kommt so recht eigentlich das Beiwort *πρακτικός* zu; sein Platz ist daher folgerichtig da, wo sich die *πράξεις ἡρωϊκαί* abspielen, nämlich in der Tragödie.

Der mittlere, hesychastische Tropos ist Sinnbild und Erzeuger des inneren Gleichgewichts. Kleonides und Aristides zeigen, dass sein Feld hauptsächlich die Chorlyrik war, mit ihrer ruhigen Objektivität und dem unverkennbaren epischen Zug, der ihr von ihrem Ursprung an innewohnte.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Verteilung der drei Tropoi auf verschiedene bestimmte Dichtungsgattungen nur approximativen Wert haben kann. Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass in der klassischen Zeit der systaltische Tropos von der chorischen Lyrik ausgeschlossen war. Ihr Grundcharakter war hesychastisch, doch waren ihr, wie die Kompositionen Pindars zeigen, auch diastaltische Elemente nicht fremd.

Die monodische Lyrik, die ja jederzeit einen stark subjektiven Charakter trägt, bevorzugt den systaltischen (Anakreon) und diastaltischen (Alkäus) Tropos, während der hesychastische zurücktritt.

Die Tragödie endlich, welche die ganze Stufenleiter der menschlichen Empfindungen zum Ausdruck bringt, trägt, da sie es in erster Linie mit *πράξεις* zu thun hat, zunächst diastaltischen Charakter. Dazu gesellen sich aber, besonders in den Chorpartieen, hesychastische Elemente, während die Monodieen sich der systaltischen Stilart nähern (Dochmien). Stark mit systaltischen Elementen durchsetzt ist die Komödie.

Wie stark das Ethos einer jeden Dichtungsgattung ausgeprägt war, zeigt der Bericht des Aristoteles[1]) über Philoxenus und seinen missglückten Versuch, Neuerungen im Grundcharakter des Dithyrambus einzuführen.

Auch der Tropos wurde, wie wir weiter sehen werden, in erster Linie durch die Wahl des Rhythmus, in zweiter durch die der Tonart bestimmt.

---

1) Pol. VIII, 7. 1342, b, 7 ff.

Kapitel II. Das Ethos in der Melopoiie.

A. Allgemeines.

§ 20. Das Ethos in der griechischen Melodiebildung.

Zwei Hauptunterschiede sind es, welche die griechische Musik grundsätzlich von der modernen trennen, einmal die Beschränkung auf Melodik und Rhythmik mit Ausschluss der Harmonik im modernen Sinne, zweitens aber das gänzliche Überwiegen des Vokalen über das Instrumentale. Diese beiden Punkte, die uns Modernen das Verständnis der griechischen Musik so sehr erschweren, sind natürlich auch für die Beantwortung musikästhetischer Fragen von ausschlaggebender Bedeutung. Nur müssen wir unser modernes, an den Werken der Polyphonie großgezogenes Empfinden beiseite lassen und unser Ohr wieder an etwas gewöhnen, was ihm im Lauf der letzten Jahrhunderte beinahe ganz fremd geworden ist, nämlich an das Erfassen der Eigentümlichkeiten einer reinen Vokalmelodie. Wir müssen in die Grundgesetze einer Kunst einzudringen suchen, die ihre Hauptaufgabe in dem möglichst engen Anschmiegen der Melodie an den sprachlichen Ausdruck des Dichterwortes erkannte und sich somit auf bloße Melodik beschränkte, um allerdings sodann eben diese Melodik mit einem Raffinement auszubilden, für das uns heutzutage das Verständnis ganz oder doch zum großen Teile abgeht.

Zumal aber die ethischen Wirkungen, welche einer solchen Kunst zugeschrieben wurden, erscheinen uns durchaus fremdartig und teilweise sogar unbegreiflich; wir müssen uns in dieser Hinsicht damit begnügen, wenigstens zu begreifen, wo uns das Mitfühlen versagt ist.

So machen sich zunächst für das Ohr des Griechen hinsichtlich der Höhe und Tiefe der einzelnen Stufen ihrer Skala merkliche Unterschiede im Ethos geltend.

Wir haben oben[1]) gesehen, dass beim begleiteten Gesange dem Melos die tiefere Region des Systems vorbehalten war, während für die Krusis, das nebensächliche Element, diese Beschränkung wegfiel. Es folgt daraus, dass in der griechischen Melopoiie den tieferen Stufen der Skala ein größeres Gewicht beigemessen wurde, als den höheren. Dies bestätigen die aristo-

---

1) S. oben S. 58 f.

telischen Probleme[1]: χεῖρον τοῦ βαρέος (sc. τὸ ὀξύ); an einer zweiten Stelle[2]: διὰ τί ἡ βαρεῖα τὸν τῆς ὀξείας ἰσχύει φθόγγον; ἢ ὅτι μεῖζον τὸ βαρύ· τῇ γὰρ ἀμβλείᾳ ἔοικε, τὸ δὲ τῇ ὀξείᾳ γωνίᾳ; an einer dritten endlich[3]: τὸ βαρὺ μέγα ἐστίν, ὥςτε κρατερόν.

Aristides bringt auch hier wieder die ihm so geläufige Unterscheidung von männlich und weiblich zur Anwendung[4]: ἔτι τῶν συστημάτων τὰ μὲν βαρύτερα τῷ τε ἄρρενι κατὰ φύσιν καὶ ἤθει κατὰ τὴν παίδευσιν πρόσφορα, τῇ πολλῇ καὶ σφοδρᾷ κάτωθεν ἀναγωγῇ τοῦ πνεύματος τραχυνόμενα καὶ πλείονος ἀέρος πληγῇ διὰ τὴν τῶν πόρων εὐρύτητα τό τε γοργὸν δηλοῦντα καὶ ἐμβριθές, τὰ δ' ὀξέα τῷ θήλει, τῇ τοῦ περὶ τὰ χείλη καὶ ἐπιπολῆς ἀέρος πληγῇ διὰ λεπτότητα γοερά τε ὄντα καὶ ἐκβοητικά.

Daraus ergiebt sich eine allgemeine ästhetische Regel für die Melodieführung, die sich ebenfalls in den aristotelischen Problemen angedeutet findet[5]: διὰ τί εὐαρμοστότερον ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ ἢ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ; πότερον ὅτι τὸ μὲν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς γίνεται ἄρχεσθαι (ἡ γὰρ μέση καὶ ἡγεμὼν καὶ ὀξυτάτη τοῦ τετραχόρδου), τὸ δὲ οὐκ ἀπ' ἀρχῆς, ἀλλ' ἀπὸ τελευτῆς; ἢ ὅτι τὸ βαρὺ ἀπὸ τοῦ ὀξέος γενναιότερον καὶ εὐφωνότερον.

Hieraus erhellt, dass am Schluss eines größeren melodischen Ganzen die Melodie in die tiefere Region der Skala herabsank, während der Anfang sich der höheren Töne bediente[6]. Diese Art der Melodieführung entspricht vollständig dem Prinzip der griechischen Musik überhaupt, das auf möglichst engem Anschluss an das sprachliche Melos beruht; hier liegen die Anfänge einer auf dem Boden der musikalischen Recitation erwachsenden Kadenzenlehre.

Auch für die ethische Bedeutung der unten zu besprechenden drei τόποι φωνῆς[7] ist dieser Unterschied zwischen hohen und tiefen Tönen zweifellos in Betracht zu ziehen[8].

---

1) XIX, 26. 2) Ib. 8. 3) Ib. 12; 13.

4) P. 96 M. Ein Nachhall dieser Anschauungen bei Galen. opusc. mythol. p. 361 f.

5) XIX, 33; vgl. auch 3. und 4.

6) Für das Gegenteil nicht beweiskräftig ist Ptol. harm. III, 10: διόπερ οἱ φωνασκοῦντες ἄρχονταί τε μελῳδίαν ἀπὸ τῶν βαρυτάτων φθόγγων καὶ καταπαυόμενοι λήγουσιν ἐπ' αὐτούς, da es sich hier um bloße technische Gesangsübungen handelt.

7) § 21.

8) Sehr bezeichnend für die spinthisierende Symbolisterei der Neuplatoniker ist Aristid. p. 139 f. M, wo den verschiedenen συστήματα verschiedene Eigenschaften ethischer Natur beigelegt werden: τὸ μὲν οὖν ὑπατῶν καὶ μέσων (σύστημα) σωφροσύνῃ προσνεμητέον· διπλῆ γὰρ ταύτης ἡ ἐνέργεια· τῆς γὰρ ἡδονῆς τὴν μὲν παράνομον εἶναι συμβέβηκεν, ἧς ἀποχὴν παντελῆ καὶ ἡσυχίαν οὐκ ἀλόγως τῷ βαρυτάτῳ τῶν συστημάτων ὁμοιώσομεν, τὴν δὲ ἐν-

Eine weitere Eigentümlichkeit der griechischen Melodiebildung ist das Bestreben, behufs Erzielung eines bestimmten Ethos gewisse Stufen der Skala auszulassen; *τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον, τίνας δὲ παραληπτέον καὶ ὁσάκις ἕκαστον αὐτῶν*, muss nach Aristides[1]) der Komponist genau wissen, da es für das Ethos von größter Wichtigkeit ist. Wir haben etwas derartiges schon oben[2]) bei dem Verhältnis von Melos und Krusis kennen gelernt. Plutarch berichtet außerdem nach Aristoxenus[3]), dass man in alter Zeit in dorischen Kompositionen mit Rücksicht auf ihr Ethos sich des Hypaton-Tetrachords vollständig enthalten habe: *δῆλον δὲ καὶ τὸ περὶ τῶν ὑπατῶν, ὅτι οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο ἐν τοῖς δωρίοις τοῦ τετραχόρδου τούτου· αὐτίκα ἐπὶ τῶν λοιπῶν τόνων ἐχρῶντο δηλονότι εἰδότες· διὰ δὲ τὴν τοῦ ἤθους φυλακὴν ἀφῄρουν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου τιμῶντες τὸ καλὸν αὐτοῦ.*

Erst in späterer Zeit zog man auch das Hypaton-Tetrachord herein, wie die uns erhaltenen dorischen Melodieen aus der römischen Kaiserzeit beweisen. Aber auch hier zeigt sich noch eine gewisse Scheu vor der Anwendung der niedersten Stufen jenes Tetrachords, denn unter die Lichanos Hypaton d gehen auch diese Stücke nicht herab[4]).

Ähnliche Bestrebungen (Auslassung der diatonischen Lichanos) waren es, welche nach der Anschauung der Alten selbst zur »Erfindung« des enharmonischen Klanggeschlechts durch den alten sagenumwobenen phrygischen Meister Olympos führten[5]).

Von größter Bedeutung für das Ethos waren die verschiedenen Systeme. Sie unterschieden sich nach der verschiedenen Stellung des Halbtonintervalls, ein Punkt, der auch bei der Bildung des Ethos der einzelnen Oktavengattungen eine ausschlaggebende Rolle spielte[6]).

Interessant ist, was Aristides über das Ethos der *τέλεια* ge-

---

νομον, ἧς περὶ συμμετρίαν ὁ ἔπαινος, ἣν οὐκ ἀτόπως τῷ μέσων ὑποτάξομεν. τό γε μὴν συνημμένων δικαιοσύνῃ προσνεμητέον· συνῆπταί τε γὰρ ἡ ταύτης ὑπόστασις εἰς σωφροσύνην καὶ τὴν αὐτῆς δύναμιν ἐν πολιτικαῖς τε χρείαις καὶ ἰδιωτικαῖς εὐποιίαις διὰ κοινωνίας ποιεῖται, συνάγουσα τὸ ἀνθρώπειον. τὸ δὲ διεζευγμένων ἀνδρίᾳ παρισωτέον· μάλιστα γὰρ αὕτη χωρίζει πάσης κακίας, τῆς ἐς το σῶμα προσπαθείας τὴν ψυχὴν ἀπολύουσα. τὸ δ' ὑπερβολαίων φρονήσει πέφυκεν ἐφάμιλλον· τὸ μὲν γὰρ ὀξύτητος πέρας, τῆς δ' ἐν ἀκρότητι τἀγαθόν. Derartige Spitzfindigkeiten finden sich selten im Altertum, um so häufiger dagegen in der Musiktheorie des Mittelalters.

1) P. 29 M. 2) S. 59.

3) Plut. de mus. c. 19.

4) Gevaert (hist. et théor. I, 171) zieht zur Veranschaulichung des Ethos solcher Melodieen Analogieen aus verschiedenen Epochen der Musikgeschichte herbei.

5) Plut. de mus. c. 11 (nach Aristoxenus); vgl. unten § 31.

6) S. unten S. 74 f.

nannten *συστήματα* zu berichten weiß[1]): *τὸ μὲν . . . πρότερον τῶν τελείων συστημάτων τῇ νέᾳ πάσῃ . . . ὅμοιον ἡλικίᾳ, καθ' ἣν πάντες βιοῦμέν τε ὁμοίως καὶ παθῶν ἐπίσης ἡττώμεθα· τὸ δ' ἀπὸ μέσης τὰ μετὰ τὴν παιδικὴν ἡλικίαν διπλᾶ διαδηλοῖ βίων εἴδη. τὸ μὲν γὰρ κατὰ συνημμένων τῷ μὲν βραχύτερον εἶναι τὴν εὐχέρειαν, τῷ δὲ διὰ τὴν ἡμιτονιαίαν συναφὴν ἔγγιον εἶναι καὶ ἥδιον κατὰ τὸν ἦχον τὴν τῆς κακίας εὐχερῆ καὶ ἡδεῖαν διαδηλοῖ φύσιν, ἐν ᾗ τοῦ μὲν ἐν ἡλικίᾳ βίου μηδαμοῦ τις μετεβάλετο, πονηρίας δὲ ἐπίδοσιν εἴληφε μόνης· τὸ δὲ κατὰ διεζευγμένων, μεῖζον μὲν ἔχον τὸ δυσχερές, τονικὴν δὲ ποιούμενον μεταβολὴν περατούμενόν τε τῇ τῆς φωνῆς δυνάμει, τὴν σφοδρὰν καὶ σύντονον ἐς τὸν βελτίω βίον μετάστασιν δηλοῖ τήν τε τῆς ἀρετῆς δύναμιν· ἐν ἀκρότητι γὰρ αὐτῆς ἡ ὑπόστασις, κακίας δὲ εἶδος ἅπαν ἀτελοῦς τε φύσεως ἔλεγχος καὶ παντελὴς ἀδυναμία.*

Auch hier gilt demnach der Grundsatz: je einfacher, um so brauchbarer für die sittliche Erziehung. Die Einfachheit aber beruht, wie wir aus obiger Stelle sehen, auf der Diatonik. Sobald, wie dies ja in der *συναφή* der Fall ist, ein chromatischer Schritt eingeführt wird, beginnt auch das Ethos eine bedenklichere Färbung anzunehmen. Schon hier zeigt sich jener verführerisch-weichliche Charakter, der so recht eigentlich das Wesen des *χρῶμα* ausmachte und in scharfem Gegensatz stand zu dem rauheren, aber um so tugendkräftigeren Ethos der Diatonik[2]).

Dass in der griechischen Melodiebildungslehre, ebenso wie in der modernen, das Gesetz der Tonalität herrschend war, haben Helmholtz und Westphal theoretisch erwiesen und die Funde der neueren Zeit bestätigt[3]). Aber der griechischen *μέση* tritt in Gestalt der *ὑπάτη* noch eine Art von Dominante zur Seite und das Verhältnis beider Töne ist für die Ethosfrage von hoher Wichtigkeit, in erster Linie hinsichtlich der Schlüsse. Eine Tonart, die auf der Mese schließt, ist trotz aller sonstigen Verwandtschaft ihrer ethischen Wirkung nach vollständig verschieden von

---

1) P. 141 M. Die hier gegebene Einteilung der *συστήματα τέλεια* weicht von der sonst üblichen merklich ab. Die Oktave vom Proslambanomenos bis zur Mese gilt ihm ebenfalls als *σύστημα τέλειον* (cf. p. 11 u. 17); er folgt darin einer sehr alten, voraristoxenischen Quelle. Diese Oktave ist unter dem *πρότερον τῶν τελείων συστημάτων* verstanden, während die zweite Gruppe vollständiger Systeme, die mit den Worten *τὸ δ' ἀπὸ μέσης* (vgl. den Gegensatz dazu *τὸ μέχρι μέσης* p. 11) eingeführt wird, die beiden seit Aristoxenus *τέλεια* genannten Systeme (cf. Cleonid. is. p. 17 M) in sich schließt.

2) S. unten § 28.

3) Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen III, 13, p. 395. Hauptstellen Ar. probl. XIX, 20 u. 36; vgl. dazu noch Dio Chrysost. 68, 7: *ἐν λύρᾳ τὸν μέσον φθόγγον καταστήσαντες ἔπειτα πρὸς τοῦτον ἁρμόζονται τοὺς ἄλλους· εἰ δὲ μή, οὐδεμίαν οὐδέποτε ἁρμονίαν ἀποδέξουσιν.*

derjenigen, die auf der ὑπάτη derselben Oktavengattung endigt. Das Nähere hierüber wird später zu betrachten sein.

So entstehen die zwei großen Gruppen von Oktavengattungen, von denen die eine die Mese als eigentliche Tonika festhält, dagegen auf der Hypate abschließt, während in der andern die Mese zugleich auch als Finalis fungiert[1]). Es ist ein Beweis für das feine Gefühl, das der Grieche für reine Melodik besaß, dass er bei dem uns geringfügig erscheinenden Unterschied beider Tonarten eine so weitgehende Verschiedenheit im Ethos konstatierte.

§ 21. Die drei τόποι φωνῆς und die drei Stilarten.

Wie oben[2]) gezeigt wurde, unterscheidet Aristides drei τόποι φωνῆς, Stimmklassen, von denen jede einzelne einer bestimmten Stilart entspricht. Es sind der τόπος νητοειδής, μεσοειδής und ὑπατοειδής; der erste entspricht dem τρόπος νομικός, der zweite dem τρόπος διθυραμβικός und der dritte dem τρόπος τραγικός.

Was den τόπος νητοειδής, der demnach Träger des systaltischen Ethos ist, anbetrifft, so stimmen die Zeugnisse der Alten darin überein, dass die hohe Stimmlage ein weicheres, unmännliches Ethos besitzt; bei ihren schrillen Tönen empfand das Gefühl des Griechen eine Störung des inneren Gleichgewichts. Insbesondere für den Ausdruck der Klage erachtete man sie als vorzüglich geeignet. So nennt Plutarch[3]) die lydische Tonart ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον. Dass man sich hierbei übrigens auf Erfahrungen stützte, die außerhalb des Gebiets der Kunst gesammelt waren, beweisen die Worte der aristotelischen Probleme[4]): διὰ τί οἱ κλαίοντες ὀξὺ φθέγγονται, οἱ δὲ γελῶντες βαρύ; und an anderer Stelle[5]): διὰ τί ἀγωνιῶντες μὲν βαρύτερον φθέγγονται, φοβούμενοι δὲ ὀξύτερον;

Der τόπος μεσοειδής, dem ἦθος ἡσυχαστικόν entsprechend, bildete den Tummelplatz für die gesamte Chormusik, die lyrische wie die tragische. Bei der Zusammensetzung der Chöre aus Laien konnte die Wahl naturgemäß auf keine andere Stimmlage fallen, als auf die mittlere, die den gewöhnlichen Umfang der menschlichen Stimme in sich schließt.

---

1) Man beachte den Unterschied zwischen den griechischen Paralleltonarten einerseits und den im Verhältnis von Authentisch und Plagal stehenden Kirchentönen des Mittelalters andererseits hinsichtlich der Stellung und Geltung der Finalis.

2) S. oben S. 66 ff. 3) De mus. c. 15. 4) XI, 13.

5) XI, 53.

Somit müssen wir den *τρόπος τραγικός*, dem der *τόπος ὑπατοειδής* entspricht, mit Gevaert[1]) gegen Westphal[2]) auf den tragischen Sologesang beziehen. Dazu stimmt vortrefflich das diastaltische Ethos, das den Gesängen der handelnden Personen zukommt, während die Rolle des Chores Zurückhaltung und Ruhe erheischt. Darauf weist eine Stelle der aristotelischen Probleme hin[3]): *ἐκεῖνοι* (die Schauspieler) *μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί, οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστιν ὁ χορός. διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος, ἀνθρωπικὰ γάρ .... ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος.*

Man wird sich indessen hüten müssen, dieser Theorie des Aristides allzugroßes Gewicht beizulegen, insbesondere bei der Beurteilung des Ethos eines Tonstückes zunächst auf die Stimmlage zu sehen und darnach seine Entscheidung zu treffen. Das hieße der freien Phantasie des schaffenden Künstlers Fesseln anlegen, die sie sich von Seiten der Theorie nun und nimmer gefallen lassen wird.

Jene Verteilung der drei Stimmklassen, die Aristides giebt, ist vielmehr lediglich das ganz allgemeine Resultat der Beobachtungen, die Aristides selbst oder sein aristoxenisches Vorbild an den ihnen vorliegenden Kunstwerken gemacht hatten. Im einzelnen jedoch lassen sich diesen Stimmklassen ebensowenig bestimmte Dichtungsgattungen zuweisen, wie diesen selbst wiederum einzelne bestimmte Tropoi.

B. Das Ethos der einzelnen *ἁρμονίαι*.

§ 22. Allgemeines.

Neben der Wahl des Rhythmus ist es vorzugsweise diejenige der *ἁρμονία*, welche das Ethos einer Komposition bestimmt. Nur zwei Faktoren sind es, auf denen die *ποιότης* einer Oktavengattung und damit auch ihr bestimmtes Ethos beruht: einmal die *ἀκολουθία τῶν ἐφεξῆς φθόγγων*[4]) und zweitens die Beziehung aller Klangstufen auf eine Tonika. Von bestimmten, charakteristischen Tonformeln der einzelnen Tonarten, wie sie das Mittelalter ausbildete, weiß die griechische Theorie nichts. Und doch, welche Fülle der feinsten ethischen Unterschiede, dem modernen

1) Histoire I, p. 341 f.
2) Aristoxenus I, 416 ff. 3) XIX, 48. 4) Aristid. p. 18 M.

Ohr kaum noch begreifbar, liegt in den Berichten der Alten vor uns! Die alten Musiker nannten nach Aristides[1]) die Oktavengattungen geradezu den Urgrund aller ethischen Wirkung, und Apollonius, genannt der *εἰδογράφος*, teilte in seiner Odensammlung die einzelnen Stücke nach Tonarten ein[2]).

Jede Tonart besaß einen ausgeprägten, ihr speziell eigentümlichen Charakter. Deutlich sagt dies Aristoteles[3]): *εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις ὥςτε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν.* Und Plutarch bemerkt nach Aristoxenus[4]): *ὁ γὰρ εἰδὼς τὸ δωριστὶ ἄνευ τοῦ κρίνειν ἐπίστασθαι τὴν τῆς χρήσεως αὐτοῦ οἰκειότητα, οὐκ εἴσεται ὃ ποιεῖ· ἀλλ' οὐδὲ τὸ ἦθος σώσει.*

Die Schriftsteller des Altertums setzen das Ethos der einzelnen *ἁρμονίαι* in Beziehung zu den Charakteren der Stämme, deren Namen sie tragen[5]). Heraklides Pontikus geht sogar soweit, nur die dorische, äolische und ionische *ἁρμονία* als griechische Tonarten anzuerkennen und der phrygischen und lydischen jene Bezeichnung überhaupt abzusprechen[6]).

Zuvörderst ist zu bedenken, dass die Ethostheorie, wie sie uns vollständig ausgebildet von Platos und Aristoteles' Zeiten an vorliegt, nicht als ein von Anfang an Gegebenes, sondern als das Resultat einer langen historischen Entwicklung anzusehen ist. Gehört sie doch erst einer Zeit an, da mit der Blütezeit der dorischen Chorlyrik und des attischen Dramas das Bewusstsein der Einheit Griechenlands auch auf dem Gebiete der Musik überall durchgedrungen war.

Aus diesen Werken der klassischen Zeit, die bereits eine vollendete und souveräne Beherrschung und Ausnützung sämtlicher Ausdrucksmittel der Kunst aufweisen, schöpften nun jene Theoretiker ihre Beobachtungen. Der empirische Weg also war es, auf dem sie zu ihrer Theorie gelangten, nicht der historische.

Allein uns kann diese rein empirische Methode zur Lösung einer so verwickelten Frage nicht genügen. Denn sie vermag die offenkundigen Widersprüche, die die Lehre vom Ethos der einzelnen *ἁρμονίαι* aufweist, nicht zu erklären. Dies ist vielmehr

---

1) A. a. O. Nach dem Vorausgehenden ist klar, dass unter *συστήματα* hier die Oktavengattungen zu verstehen sind; s. oben S. 72, A. 1.

2) Schol. Pind. Pyth. 2, 1; Etym. magn. 295, 53.

3) Pol. VIII, c. 5. 1340, a, fin. 4) De mus. c. 33.

5) Die Hauptstelle ist: Heraklides Pontikus bei Athen. XIV, 614, c ff.; vgl. Boëth. I, 1; und auch Georg. Pachymeres bei Vincent, notices et extraits 16, p. 552.

6) A. a. O. 624, c.

nur auf rein historischem Wege möglich. Wir müssen den Boden zu ergründen suchen, auf dem jene Anschauung von dem charakteristischen Sonderausdruck der einzelnen Tonarten erwachsen ist; wir müssen die Einflüsse klarlegen, welche bei der Entwicklung der Ethoslehre im Spiele waren.

Ehe die Klassiker des fünften Jahrhunderts und, ihren Spuren folgend, die Theoretiker ein allgemein gültiges System der griechischen Musik feststellten, wie wir es am vollständigsten zuerst bei Aristoxenus vorfinden, lag die musikalische Kunstübung in Händen der verschiedenen Stämme. Es gab eine dorische, ionische, äolische Musik, jeder Stamm hatte seine eigenen, charakteristischen Nationalweisen, in denen sich die Eigenart des Stammes widerspiegelte, und zwar war es neben anderen Momenten hauptsächlich die Bevorzugung einer bestimmten Oktavengattung, welche den Gesängen eines Stammes ihr ganz bestimmtes charakteristisches Gepräge verlieh. Wie heutzutage bei den germanischen Völkern die Durtonleiter, bei den slavischen dagegen die Molltonleiter das Nationale ist, so bevorzugte auch unter den griechischen Stämmen der eine diese, der andere jene ἁρμονία, welche dann den Namen des betreffenden Stammes erhielt.

Nun aber hat, wie die Litteraturgeschichte zeigt, ein jeder Stamm auch an der Entwicklung der Poesie seinen besonderen, scharfumrissenen Anteil. Das große Epos, dabei aber auch die leichtfertige Art der tändelnden Lyrik bildet der Ionier aus. Das Feld des ernsten Dorers ist die erhabene Chorlyrik, das des leidenschaftlichen Äoliers der ritterliche Heldensang einerseits und die tiefempfundene monodische Lyrik andererseits. Alle diese Errungenschaften der einzelnen Stämme fasst schließlich das attische Drama zusammen, indem es sie für seine Zwecke verwertet und damit höheren Gesichtspunkten unterordnet.

Es war aber durchweg in Griechenland, wie schon bemerkt, die Musik in engster Abhängigkeit von der Poesie. Wenn diese sich nun bei den einzelnen Stämmen auf ganz bestimmte Stoffe und Anlässe beschränkte, so war die natürliche Folge, dass auch die Musik zu denselben in engere Beziehung trat. So erklang die dorische Tonart im Chorlied hohen Stiles und beim Kriegsgesang, die ionische (nebst dem ionischen Rhythmus) in dem leichten, mitunter auch lasciven Scherzlied, die äolische aber im tiefempfundenen Liebeslied. Das Gefühl des Hellenen gewöhnte sich im Laufe einer langen geschichtlichen Entwicklung daran, mit bestimmten Anlässen und bestimmten Dichtungsarten auch bestimmte ἁρμονίαι zu verbinden.

Das Resultat war schließlich, dass man die Charakteristika der ganzen Dichtungsgattung auch auf die ἁρμονία selbst über-

trug. So legte man dem Dorischen den Charakter des Feierlich-Erhabenen, dem Ionischen den weichlicher Schlaffheit und dem Äolischen denjenigen ritterlichen Stolzes bei.

Dazu kam aber schon in früher Zeit ein zweites wichtiges Moment, nämlich das Eindringen der beiden Tonarten ungriechischer Benennung, des Phrygischen und Lydischen. Nach dem Berichte der Alten selbst wären diese beiden Tonarten ihnen als etwas durchaus Fremdes und Neues zugeführt worden. Aber die Beweise, die sie dafür vorbringen, sind durchaus haltlos, da sie von rein mythischen Notizen ausgehen [1]).

Es ist in der That kaum anzunehmen, dass den Griechen diese beiden Oktavengattungen als etwas gänzlich Unbekanntes erschienen sein sollten. Vielmehr mögen die beiden Skalen, welche man später als die phrygische und lydische bezeichnete, wenn auch unter anderem Namen, in einzelnen griechischen Landschaften heimisch gewesen sein — ähnlich wie es mit der Flötenmusik der Fall war, welcher die Alten ebenfalls kleinasiatischen Ursprung beilegten, trotzdem sie in Griechenland selbst seit alter Zeit ihre feste Stelle im Gottesdienst hatte.

Ihren charakteristischen Sonderausdruck allerdings, so wie er in den späteren Berichten erscheint, erhielten sie nebst ihrer neuen Benennung erst, als von Asien herüber jene gewaltige Invasion auf musikalischem Gebiete erfolgte, die die Griechen an den Namen des Olympos knüpften und deren wichtigstes Ergebnis der Anstoß zu einer kräftigen Entwicklung und sorgfältigen Ausbildung der Aulosmusik war.

Diese war es nun auch, welche zur Bildung des Ethos der beiden Tonarten weitaus das meiste beitrug. Der verführerische, leidenschaftliche Klang des kleinasiatischen Aulos verlieh jenen Weisen für das griechische Ohr ihr eigentümliches Gepräge; man gewöhnte sich allmählich daran, die Charakteristika des Flötenklanges auch auf die Tonarten zu übertragen, in denen jene Weisen gesetzt waren. Und thatsächlich haben die beiden Tonarten ihre Beziehung zur Flötenmusik auch in späterer Zeit nie ganz verleugnet.

Wir haben oben [2]) gesehen, dass das Hauptgebiet der Flötenmusik einesteils der Dienst der Kybele, andernteils der Totenkult war, und dass sich hieraus einerseits ein orgiastisches, andererseits ein threnodisches Ethos entwickelte. Dies übertrug sich nun auch auf jene beiden Tonarten und zwar so, dass das Phry-

---

1) S. namentlich den Bericht des Telestes in der § 24 angeführten Stelle.

2) S. oben S. 61 f.

gische ursprünglich mehr dem Orgiastischen[1]), das Lydische mehr dem Threnodischen zuneigte[2]).

So lernten die Griechen zwei Tonarten, die in einzelnen Landschaften von Hellas zweifellos so gut wie die übrigen auch schon im Gebrauch waren, plötzlich in einer ganz neuen Verwendung kennen. Der Eindruck, den diese exotischen, ans Orientalische streifenden Weisen auf ihr leicht erregbares Gefühl hervorbrachten, war so gewaltig und nachhaltig, dass er die ganze folgende Entwicklung der griechischen Musik bestimmt hat. Nicht allein dass man die beiden Tonarten nach den Phrygern und Lydern benannte, sondern man fügte sie auch als festen Bestandteil dem System der Oktavengattungen ein.

Für die Entwicklung der Lehre vom Ethos aber war die Aufnahme des Phrygischen und Lydischen von geradezu grundlegender Bedeutung. Der Gegensatz zwischen Phrygisch und dem altnationalen Dorisch bildete sich immer schärfer heraus, analog demjenigen, der sich zwischen Aulos und Kithara entwickelte[3]). In der *δωριστί* erkannte man Ruhe, Objektivität, echt hellenisches Ebenmaß an, während die *φρυγιστί* den Charakter der Erregung und der ausgesprochenen Subjektivität trug; erstere vertrat das apollinische, letztere das dionysische Prinzip in der griechischen Musik.

Von größtem Einfluss auf die Gestaltung einer einheitlichen griechischen Musik waren die großen Spiele. Hier kamen Künstler aus allen Gauen Griechenlands zusammen, hier war Gelegenheit geboten, einem panhellenischen Publikum die Kenntnis der musikalischen Eigentümlichkeiten und Errungenschaften der einzelnen Stämme zu vermitteln. Der sich beständig steigernde Verkehr zwischen den einzelnen Landschaften, sowie der nationale Aufschwung am Beginn des 5. Jahrhunderts thaten ebenfalls das ihre, um das Bewusstsein der griechischen Einheit auch auf dem Gebiet der Kunst zu fördern und der Aufstellung des Systems einer allgemein griechischen Musik die Wege zu ebnen.

Dies geschah in der Weise, dass die Dichter der chorischen Lyrik und dann vollends des attischen Dramas die musikalischen Errungenschaften der einzelnen Stämme sich aneigneten und ihren höheren künstlerischen Bestrebungen dienstbar machten. Insbesondere das Drama, das die ganze Skala der Empfindungen, welcher die menschliche Seele fähig ist, zur Darstellung bringt, war so recht der geeignete Platz, wo sich die musikalischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Stämme künstlerisch ausbeuten

---

1) § 24. 2) § 25. 3) S. S. 62 ff.

und zu bedeutenden Kontrastwirkungen verwerten ließen; hier hat sich denn auch das Gefühl für das Ethos der einzelnen Tonarten am vollständigsten herausgebildet.

Den Abschluss dieser langen Entwicklung, deren einzelne Phasen durch Namen wie Terpander, Thaletas, Sappho, Xenokritos u. a. bezeichnet werden, bildet die Zusammenfassung sämtlicher Tonarten in ein System, wie es uns am vollständigsten z. B. bei Aristoxenus vorliegt, ein System, in dem auch dem Ethos nach die einzelnen Tonarten scharf voneinander geschieden sind.

Gehen wir auf die Grundsätze, welche bei der Ausprägung des Ethos der einzelnen *ἁρμονίαι* maßgebend waren, näher ein, so zeigt sich, dass auch hier der Gegensatz zwischen Dorisch und Phrygisch, zwischen Kithara- und Aulosmusik deutlich in den Vordergrund trat. Dorisch und Phrygisch bildeten die beiden Pole, zu denen die übrigen Tonarten in mehr oder minder enge Beziehung gesetzt wurden. Man erkannte z. B. die Verwandtschaft, welche zwischen Dorisch und Äolisch, zwischen Phrygisch und Ionisch bestand, und gab ihr durch die veränderten Benennungen Hypodorisch und Hypophrygisch einen sinngemäßen Ausdruck.

Damit begannen sich aber auch die Anschauungen über das Ethos dieser beiden Tonarten zu ändern. Auch in diesem Punkte fand unter Verwischung der ursprünglichen Charakteristika eine Annäherung an jene beiden dominierenden Tonarten statt: das Hypodorische nahm etwas von dem kräftigen Charakter des reinen Dorisch an, während das Hypophrygische die Weichlichkeit des Ionischen abstreifte und sich etwas von dem leidenschaftlichen Charakter des Phrygischen aneignete.

Diese Entwicklung vollzog sich natürlich nicht mit einem Schlag, da ja die Kompositionen aus der älteren Zeit neben den moderneren noch lange den Platz behaupteten. Daher kommt denn das eigentümliche, scheinbar nicht zu erklärende Schwanken der alten Gewährsmänner über das Ethos einzelner Tonarten, wie z. B. gerade über das der ionisch-hypophrygischen[1]. Behalten wir das eben besprochene Verhältnis im Auge, so löst sich die Schwierigkeit alsbald: der eine Bericht schildert uns das Ethos, wie es der betreffenden Tonart als dem charakteristischen Eigentum des einzelnen Stammes von alters her zukam, der andere aber dasjenige, welches ihr nach vollständiger Ausbildung des Tonartensystems durch die Beziehung auf eine der beiden Haupttonarten zugewiesen worden war.

---

1) S. unten § 24.

§ 23. Die dorische Gruppe.

a. Das Dorische.

Heraklides Pontikus[1]) sagt mit Beziehung auf den Charakter des dorischen Stammes: *ἡ μὲν οὖν Δώριος ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον.* Ähnlich sagt Plato[2]): *κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν* (die dorische), *ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσῳδίας, καὶ ἀποτυχόντος, ἢ εἰς τραύματα ἢ εἰς θανάτους ἰόντος ἢ εἴς τινα ἄλλην ξυμφορὰν πεσόντος, ἐν πᾶσι τούτοις παρατεταγμένως καὶ καρτερούντως ἀμυνομένου τὴν τύχην.*

Plato begreift hier allerdings unter dem Namen der dorischen auch die hypodorische Tonart mit ein. Beide sind ihm das Hauptmittel zur Festigung des Charakters schlechtweg. Sie stählen ihn zu mutigem Kampfe in jeglicher Gefahr, sie setzen ihn in Stand, Missgeschick männlich zu ertragen und Schicksalsschlägen aller Art zu trotzen. Nirgends hat Plato seine unserer Anschauung nach einseitige und realistische Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe der Musik so deutlich ausgesprochen wie an dieser Stelle.

Ähnlich wie Plato spricht sich Aristoteles aus[3]): *περὶ δὲ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστ' ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον. ἔτι δὲ ἐπεὶ τὸ μέσον μὲν τῶν ὑπερβολῶν ἐπαινοῦμεν καὶ χρῆναι διώκειν φαμέν, ἡ δὲ δωριστὶ ταύτην ἔχει τὴν φύσιν πρὸς τὰς ἄλλας ἁρμονίας, φανερὸν ὅτι τὰ δώρια μέλη πρέπει παιδεύεσθαι μᾶλλον τοῖς νεωτέροις.* Und an einer anderen Stelle[4]): (*ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥςτε ἀκούοντας διατίθεσθαι πρὸς μὲν ἐνίας . . .,*) *μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἡ δωριστὶ μόνη τῶν ἁρμονιῶν.*

Die *σεμνότης*, die schlichte, strenge Erhabenheit, kennzeichnet den Berichten der Alten zufolge so recht eigentlich das Wesen der *δωριστί*. So kommentiert Plutarch nach Aristoxenus[5]) die angeführte Platostelle und bemerkt dabei: *ἐπεί, ὡς προείπομεν, πολὺ τὸ σεμνόν ἐστιν ἐν τῇ δωριστί, ταύτην προὐτίμησεν* (sc. *ὁ Πλάτων*). Auch Pindar[6]) und Lucian[7]) rühmen die *σεμνότης*

---

1) Bei Ath. XIV, 624, d. 2) Resp. III, 398 f.
3) Pol. VIII, c. 7. 1342, b, 12 ff. 4) Ib. c. 5. 1340, b, 3 ff.
5) De mus. c. 17. Vgl. auch Clem. Alex. strom. VI, 784.
6) Schol. Ol. I, 26. 7) Harm. 1.

des Dorischen, welche ihm unter den Tonarten dieselbe Stellung verleiht, wie dem daktylischen Rhythmengeschlecht unter den Rhythmen[1]).

So spielt denn die dorische Tonart im musikalischen Jugendunterricht durchaus die erste Rolle. Alle alten Schriftsteller, voran Plato und Aristoteles an den angeführten Stellen, bis in die späteste Zeit herab[2]), rühmen diese erzieherische Wirkung der Tonart. Weckte sie doch vor allem auch den kriegerischen Sinn in den jungen Leuten, wie Plato in der mehrerwähnten Stelle bemerkt. Sein Kommentator Plutarch[3]) sagt dazu: *(ὁ Πλάτων) τὴν δωριστὶ ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἁρμόζουσαν εἵλετο.* Und noch in später Zeit spricht Apulejus[4]) vom Dorium bellicosum.

Dass die *δωριστί* auch in der Tragödie den ersten Platz einnahm, ist selbstverständlich; sie wirkte hier besonders durch angemessene Abwechslung mit den ihr entgegengesetzten threnetischen Tonarten, *ἐπεὶ ἡ μὲν* (die *δωριστί*) *τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ* (die mixolydische) *τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγῳδία*[5]).

Die dorische Tonart hat sich schon in früher Zeit die Suprematie über alle übrigen errungen und galt als eigentlich nationalgriechische Tonart. So bezeichnet sie schon Plato[6]) und noch in später Zeit, als die Blüte der griechischen Kunst längst dahin war, konnte Horaz sagen[7]):

»Sonante mixtum tibiis carmen lyra
»Hac Dorium, illis barbarum.«

Ja, sogar noch in christlicher Zeit empfand man die *σεμνότης* der *δωριστί*, welche der Sittlichkeit in jeder Hinsicht förderlich ist: Dorius pudicitiae largitor et castitatis effector est, sagt Cassiodor[8]).

Dass übrigens in den dorischen Melodieen in der guten Zeit mit Rücksicht auf das Ethos eine Beschränkung des Tonvorrates eintrat, insofern das Hypaton-Tetrachord vermieden wurde, ist schon oben[9]) bemerkt worden.

b. Das Hypodorische.

Das Hypodorische war ursprünglich die Stammtonart der Äolier. Das Bewusstsein davon hat sich bei den Griechen nie

---

1) Vgl. unten § 40.
2) Noch Proklus sagt, die dorische Tonart *εἰς παιδείαν ἐξαρκεῖν, ὡς καταστηματικήν.*
3) De mus. c. 17. 4) Florid. I, 4. 5) Plut. a. a. O. c. 16.
6) Lach. p. 188, D von der *δωριστί*: *ἥπερ μόνη Ἑλληνική ἐστιν ἁρμονία.*
7) Epod. 9, 5f. 8) Var. II, 40. 9) S. 71.

ganz verloren; stets geht die Bezeichnung »äolisch« neben der Bezeichnung »hypodorisch« her[1]). So leitet denn auch Heraklides Pontikus ganz folgerichtig das Ethos dieser Tonart aus dem Stammcharakter der Äolier ab[2]): *τὸ δὲ τῶν Αἰολέων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυνον· ὁμολογεῖ δὲ ταῦτα ταῖς ἱπποτροφίαις αὐτῶν καὶ ξενοδοχίαις· οὐ πανοῦργον δέ, ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός. διὸ καὶ οἰκεῖόν ἐστ' αὐτοῖς ἡ φιλοποσία καὶ τὰ ἐρωτικὰ καὶ πᾶσα ἡ περὶ τὴν δίαιταν ἄνεσις· διόπερ ἔχουσι τὸ τῆς ὑποδωρίου καλουμένης ἁρμονίας ἦθος.*

In ähnlicher Weise betont der Pindarscholiast den ritterlichen Charakter des Äolischen[3]). Seine schwungvolle, feierliche Weise erwähnt bereits Lasos von Hermione in seinem Demeterhymnus[4]):
Δάματρα μέλπω Κόραν τε Κλυμένοι' ἄλοχον, μελιβόαν ὕμνον ἀνάγων,
Αἰολίδ' ἅμα βαρύβρομον ἁρμονίαν.

Die strenge Gebundenheit und Herbheit des Dorischen fehlte somit dem eigentlichen Äolisch; es trug einen milderen, freundlicheren Charakter. In diesem Sinne spricht sich bereits Pratinas aus[5]): *μήτε σύντονον δίωκε μήτε τὰν ἀνειμέναν Ἰαστὶ μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσαν νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει*; denn, fährt er fort: *πρέπει τοι πᾶσιν ἀοιδὰ λαβράκταις Αἰολὶς ἁρμονία.*

Die äolische Landschaft war recht eigentlich die Heimat der lyrischen Sangeskunst. Namen wie Terpander, Alkäus, Sappho beweisen dies zur Genüge. Zur Begleitung ihrer Gesänge aber bedienten sich alle diese Dichter des Saiteninstruments. So kam es, dass das Äolische die Tonart der Kitharodik schlechthin wurde. Man vergleiche hierzu außer der unten zu besprechenden Stelle der aristotelischen Probleme[6]) die Bemerkung der Pindarscholien[7]): *οἱ Αἰολεῖς κιθαρῳδοί* und noch aus spätester Zeit den Bericht des Proclus[8]): *ὁ νόμος ἁρμόζεται τῷ συστήματι τῷ τῶν κιθαρῳδῶν Αἰολίῳ.*

Schon frühe aber begann man die Verwandtschaft der äolischen Skala mit der dorischen herauszufühlen und beide miteinander in Beziehung zu setzen.

Αἰολεὺς ἔβαινε Δωρίαν κέλευθον ὕμνων sagt Pindar[9]). Damit näherte sich das Äolische aber auch seinem Ethos nach der griechischen Haupttonart, es wurde auch hierin zur »*ὑποδωριστί*«,

---

1) Athen. XIV, 625 a. 2) Ib. 624 e.
3) Schol. Ol. I, 162. 4) Athen. a. a. O. 624 c f.
5) Bei Athen. a. a. O. 624 f.
6) S. folg. S. Anm. 1.
7) Schol. Pind. Pyth. II, 127.
8) Chrestom. p. 245, 23 f. (Westphal).
9) Schol. Pind. Pyth. II, 127.

indem es sich etwas von der Männlichkeit und Erhabenheit des Dorischen aneignete. Die Hauptstelle über das Ethos des Hypodorischen bieten die aristotelischen Probleme dar[1]): *διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ οὔθ᾽ ὑποδωριστὶ οὔθ᾽ ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ. ἦθος δὲ ἔχει ... ἡ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον* (vgl. die S. 81 f. gegebene Charakteristik des Dorischen!), *διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν ... κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ.*

Es kam also beim Hypodorischen nicht auf die Schönheit der Melodie an, sondern darauf, dass der Wille zum Handeln in der Seele des Hörers geweckt wurde. So bekam diese Tonart die erste Stelle unter denjenigen *ἁρμονίαι*, die Aristoteles *πρακτικαί* nennt[2]).

In der späteren Kaiserzeit, als das Gefühl für das Ethos der Tonarten bereits bedeutend abgestumpft war, ging auch für den charakteristischen Sonderausdruck des Äolischen, bezw. Hypodorischen der Sinn vollständig verloren. Apulejus gebraucht von ihm das farblose Beiwort simplex[3]), und Cassiodor vollends[4]) schreibt ihm eine beruhigende, ja sogar einschläfernde Wirkung zu: Aeolius animi tempestates tranquillat somnumque iam placatis attribuit — also gerade das Gegenteil von dem Ethos, welches die Tonart in der Blütezeit der griechischen Musik besessen hatte.

§ 24. Die phrygische Gruppe.

a. Das Phrygische.

Wie schon oben erwähnt[5]), war die Ansicht, dass das Phrygische nicht national hellenischen, sondern kleinasiatischen Ursprungs sei, bei den Griechen selbst die allgemein herrschende. Hyagnis[6]) und Marsyas[7]) werden in verschiedenen Legenden als »Erfinder« der Tonart bezeichnet; andererseits meldet uns ein Fragment des Telestes von Selinus[8]), die *φρυγιστί* sei mitsamt der *λυδιστί* von Pelops und seinen Genossen, die die Sage als Phryger und Lyder bezeichnet, bei den Gelagen der Hellenen eingeführt worden.

Was es mit dem historischen Kern dieser Sagen für eine

1) XIX, 48, vgl. auch Plethon bei Vincent a. a. O. p. 97.
2) S. unten S. 97. 3) Florid. I, 4. 4) Var. II, 40.
5) S. S. 77. 6) Athen. a. a. O. 624, b—c.
7) Clem. Alex. strom. I, 132; marm. Par. 19.
8) Athen. a. a. O. 626 a.

Bewandtnis hat, ist oben[1]) erörtert worden, ebenso daß die Tonart in innigen Beziehungen zur Flötenmusik steht. So sind Hyagnis und Marsyas zugleich die ältesten Flötenspieler[2]) und auch Telestes bringt den *Φρύγιος νόμος* mit den *αὐλοί* in Zusammenhang.

Zwei Gesichtspunkte sind es, welche die Entwicklung des Ethos der phrygischen Tonart bestimmt haben: einmal eben jene Beziehungen zur Aulosmusik und zweitens der Gegensatz zur altnationalen *δωριστί*. Von der Flötenmusik hat die phrygische Tonart ihr Ethos erhalten, zu plastischer Deutlichkeit ausgebildet wurde es erst durch den Kontrast zum Dorischen.

Der Antagonismus zwischen Dorisch und Phrygisch hat, hervorgerufen durch denjenigen zwischen Kithara und Aulos[3]), die ganze Entwicklung der griechischen Musik beherrscht. Bereits Plato weist der *φρυγιστί*, als der einzigen Tonart neben der dorischen, einen Platz im musikalischen Jugendunterricht seines Staates an. Er begründet dies folgendermaßen[4]): *ἄλλην αὖ* (sc. *κατάλειπε ἁρμονίαν*) *ἐν εἰρηνικῇ τε καὶ μὴ βιαίῳ, ἀλλ' ἐν ἑκουσίῳ πράξει ὄντος, ἤ τινα πείθοντός τε καὶ δεομένου, ἢ εὐχῇ θεὸν ἢ διδαχῇ καὶ νουθετήσει ἄνθρωπον, ἢ τοὐναντίον ἄλλῳ δεομένῳ ἢ διδάσκοντι ἢ μεταπείθοντι ἑαυτὸν ἐπέχοντα καὶ ἐκ τούτων πράξαντα κατὰ νοῦν, καὶ μὴ ὑπερηφάνως ἔχοντα, ἀλλὰ σωφρόνως τε καὶ μετρίως ἐν πᾶσι τούτοις πράττοντά τε καὶ τὰ ἀποβαίνοντα ἀγαπῶντα.*

Hier bewirkt also die phrygische Tonart im Gegensatz zu der im Kampf des Lebens sich bewährenden dorischen eine friedliche Gemütsstimmung, sie macht uns zu gottergebenen und gegen unsern Nächsten nachsichtigen Menschen.

Dies Zeugnis Platos steht in merkwürdigem Widerspruch mit allen übrigen, die uns über das Ethos des Phrygischen aus dem Altertum erhalten sind. Lassen wir diese zunächst folgen.

Schon Aristoteles polemisiert gegen die Auffassung Platos, der die phrygische Tonart zwar gelten lasse, die Flöte dagegen verwerfe, während doch beide ihrem Ethos nach aufs engste verwandt seien[5]): *δηλοῖ δ' ἡ ποίησις. πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ' ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον, οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον.*

Der enthusiastische Charakter der *φρυγιστί* tritt bei Aristoteles überall hervor[6]); sie hat er auch im Auge, wenn er von den

1) S. 77. 2) Plut. de mus. c. 4. 3) S. oben S. 62.
4) Resp. III, 399 B. 5) Pol. VIII, c. 7. 1342, a, 32 ff.
6) Vgl. pol. VIII, c. 5. 1340, b, 4 f.: *ἐνθουσιαστικοὺς δ' ἡ φρυγιστί* (sc. *δοκεῖ ποιεῖν*); ähnlich in den Problemata XIX, 48: *ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ*

Ὀλύμπου μέλη spricht[1]): *ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς, ὁ δ᾽ ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν.* Dieser *ἐνθουσιασμός* aber kann sich bis zum richtigen Wahnsinn, zum *κορυβαντιασμός*, steigern[2]).

Die phrygische Tonart dient aber nicht bloß zur Erregung des Enthusiasmus, sondern sie vermag auch durch stetige Steigerung schließlich eine Entladung des Affekts zu bewirken und wird damit ein Hauptmittel zur Erzeugung der *κάθαρσις*[3]). So sagt Aristoteles[4]): *καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως* (nämlich des *ἐνθουσιασμός*) *κατακώχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥςπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.*

So diente das Phrygische im wesentlichen religiösen Zwecken. Aber es war kein innerliches Sichversenken in die Gottheit in stiller Andacht, auch keine feierlich ceremonielle Anrufung derselben. Die Stimmung, welche die *φρυγιστί* hervorrief, war vielmehr eine derartige, dass die Seele gleichsam in einer bis zum Wahnsinn gesteigerten Verzückung, der *ἱερομανία*[5]), den Leib verließ, um sich thatsächlich mit dem Gotte zu vereinen[6]). Diese *ἔκστασις* spielte namentlich im Kult der großen Mutter Kybele die Hauptrolle: der Phryger Olympos selbst schrieb *μητρῷα* in phrygischer Tonart[7]).

Dann aber fand diese ihre Hauptstätte in dem analogen Dionysoskulte der Hellenen. Sie wurde die Tonart der griechischen Dithyrambik *κατ᾽ ἐξοχήν.* Darauf bezieht sich eine Stelle des Euripides in den Bakchen[8]):

μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε κτλ.

Am deutlichsten spricht sich über diesen Punkt Aristoteles aus[9]): *ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε, καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ δωριστὶ ποιῆσαι*

βακχική, von der *φρυγιστί*, nicht der *ὑποφρυγιστί*, wie Böckh, de metris Pindari, ed. I, p. 242, 9 richtig erkannt hat.

1) Ar. pol. VIII, c. 5. 1340, a, 9 ff.; vgl. auch Plat. Min. 318 B; Cic. de divin. 1, 114.

2) S. oben S. 62 f.

3) S. oben S. 15 ff.

4) Pol. VIII, c. 7. 1342, a, 7 ff.

5) Clem. Alex. protr. 9 D.

6) Plat. Phaedr. 253 A.

7) Plut. de mus. c. 19.

8) V. 155—159. Gerne wird das *φρύγιον μέλος* auch von den *δινεύματα Χαρίτων* gebraucht, vgl. Stesich. fg. 34. Ar. thesm. 121.

9) S. S. 84, A. 5.

διθύραμβον τοὺς Μυσοὺς οὐχ οἷός τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν.

Auch sonst spricht Aristoteles gern von dem bacchischen Charakter der Tonart[1]), und noch in allerspätester Zeit macht Proklus[2]) auf das ἐνθουσιῶδες des in phrygischer Tonart gesetzten διθύραμβος aufmerksam. Allgemeiner drücken sich von den Späteren Lucian und Apulejus aus; jener[3]) nennt die phrygische Tonart ἔνθεον, dieser[4]) redet vom Phrygium religiosum.

Merkwürdig ist der Widerspruch, in dem alle diese Angaben zu dem Inhalt der oben erwähnten Platostelle stehen. Hier ist die φρυγιστί die Tonart des stillbeschaulichen, gottergebenen Gemüts, dort diejenige der wilden Leidenschaft und Begeisterung. Was Plato zu dieser Charakteristik veranlasst hat, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Klar ist, dass er die beiden hellenischen Haupttonarten, die dorische und die phrygische, in einen möglichst scharfen Gegensatz zu einander stellen wollte, von dessen Wirkung auf die Jugend er sich viel versprach. Während das Dorische nach Plato die Tonart der nach außenhin sich bewährenden Thatkraft ist, gilt ihm das Phrygische als diejenige des Innenlebens, der Passivität. Wohl um diesen Gegensatz recht deutlich zum Ausdruck zu bringen, verzichtete Plato darauf, das eigentlich Charakteristische der phrygischen Tonart besonders zu betonen. Er wollte sie lediglich als Gegenpol der dorischen aufgefasst wissen. Diese Verallgemeinerung aber brachte es mit sich, dass der charakteristische Sonderausdruck der Tonart, das Enthusiastische, verwischt wurde.

So sind die Angaben Platos über das Ethos der φρυγιστί lediglich das Produkt seiner eigenen Reflexion, nicht etwa der Niederschlag der allgemeinen Anschauung jener Zeit. Diesen finden wir vielmehr nur in dem Bericht des Aristoteles und der übrigen Schriftsteller wieder. Nur sie vermögen uns somit eine Vorstellung davon zu geben, was der Grieche beim Anhören eines phrygischen Melos empfand, wogegen die Ausführungen Platos nur das Resultat willkürlicher Kombination eines einzelnen Mannes sind. Dies mag denn auch der Grund sein, warum sie in der Folgezeit keinen Verfechter mehr gefunden haben.

b. Das Hypophrygische.

Das Hypophrygische ist den Berichten der Alten zufolge identisch mit der alten Stammtonart der Ionier. An ihrem Bei-

---

1) S. oben S. 84, A. 5 und S. 85, A. 1.
2) Chrest. p. 245, 22 ff. W. 3) Harm. c. 1.
4) Florid. I, 4.

spiel lassen sich am deutlichsten die Wandlungen klarmachen, die in Bezug auf das Ethos mit der Zusammenfassung sämtlicher *ἁρμονίαι* in ein System vor sich gegangen sind.

Zunächst das Ethos der reinen *ἰαστί*. Sie soll ihre Einführung dem ionischen Dichter Pythermos verdanken, der sich ihrer zuerst in seinen *σκολιὰ μέλη* bediente[1]). Wein und heiterer Lebensgenuss war also ihre Sphäre, ganz entsprechend der lebenslustigen Art der Ionier. Dieser griechische Stamm war es ganz besonders, der seine Eigenart in seiner Musik zum Ausdruck brachte: er besaß eine eigene Tonart und einen eigenen Rhythmus[2]), die ihrem Ethos nach ursprünglich gleich waren und sich gegenseitig ergänzten. Ihr hauptsächlichstes Charakteristikum ist eine an Schlaffheit grenzende Weichheit, die geeignet ist, die Energie des Hörers zu lähmen und ihn dem Genuss in die Arme zu treiben. Deshalb verwirft sie auch Plato für die Bürger seines Staates[3]). Er lässt den Sokrates fragen: *ἀλλὰ μὴν μέθη γε φύλαξιν ἀπρεπέστατον καὶ μαλακία καὶ ἀργία, πῶς γὰρ οὔ; τίνες οὖν μαλακαί τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἁρμονιῶν;* Darauf antwortet Glaukon: *ἰαστὶ ... καὶ λυδιστί, αἵτινες χαλαραὶ καλοῦνται*[4]). Der »weinselige« Charakter, der hier dem Ionischen zugeschrieben wird, stimmt zu der Anwendung der Tonart in Trinkliedern, die wir oben bei Pythermos kennen gelernt haben; das *μαλακόν* bezieht sich dementsprechend auf das häufige Vorkommen der *ἰαστί* in der erotischen Lyrik. Ganz ähnliche Ausdrücke gebrauchen die Alten von dem Ethos des ionischen Rhythmus, und noch Lucian[5]) hat dieselbe Anschauung, wenn er von dem *γλαφυρὸν τῆς ἰωνικῆς* spricht, ebenso Apulejus, der[6]) das Beiwort varium gebraucht.

Mit dieser Charakteristik der *ἰαστί* als einer schlaffen und weinseligen Tonart steht eine zweite Reihe von Stellen in scharfem Gegensatz. Die Auffassung derselben Skala in phrygischem Sinne, d. h. als hypophrygischer, rief ein dem ionischen geradezu entgegengesetztes Ethos hervor. So heißt es bei Aristoteles in der bereits angeführten Stelle[7]), wo von der Unbrauchbarkeit der *ὑποφρυγιστί* für den tragischen Chorgesang die Rede ist, weil sie, wie die *ὑποδωριστί*, am wenigsten *μέλος* habe: *ἦθος δὲ ἔχει ἡ ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἔν τε τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος*

1) Athen. XIV, 625 c. 2) S. unten § 45.

3) Resp. III, 398 E. Lach. 188 D wird die *ἰαστί* geradezu als der Gegensatz gegen die *δωριστί* hingestellt.

4) Vgl. Plut. de mus. c. 17, wo der Ausdruck *ἐκλελυμένη* von der *ἰαστί* gebraucht wird.

5) Harmon. c. 1. 6) Florid. I, 4.

7) S. 83, A. 1.

καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται . . . κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν κτλ[1]).

Dasselbe Ethos hat Heraklides Pontikus im Auge, der den Versuch macht, es aus dem Stammescharakter abzuleiten[2]): *ἑξῆς ἐπισκεψώμεθα τὸ τῶν Μιλησίων ἦθος, ὃ διαφαίνουσιν οἱ Ἴωνες, ἐπὶ ταῖς τῶν σωμάτων εὐεξίαις βρενθυόμενοι καὶ θυμοῦ πλήρεις, δυσκατάλλακτοι, φιλόνεικοι, οὐδὲν φιλάνθρωπον οὐδ' ἱλαρὸν ἐνδιδόντες, ἀστοργίαν δὲ καὶ σκληρότητα ἐν τοῖς ἤθεσιν ἐμφανίζοντες. διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστιν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δ' ἔχον οὐκ ἀγεννῆ· διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία. τὰ δὲ τῶν νῦν Ἰώνων ἤθη τρυφερώτερα καὶ πολὺ παραλλάττον τὸ τῆς ἁρμονίας ἦθος.*

Diese Herleitung des Ethos der *ἰαστί* aus dem Stammcharakter der Ionier macht einen erzwungenen Eindruck. Das hier über den Charakter der Ionier Gesagte lässt sich mit dem, was andere alte Schriftsteller bei Gelegenheit der Besprechung des ionischen Rhythmus über diesen Punkt vorbringen[3]), nicht wohl vereinigen. Heraklides sah sich veranlasst, diesen Widerspruch dadurch auszugleichen, dass er zwischen dem Ethos der alten Ionier und demjenigen der Ionier seiner eigenen Zeit scharf unterschied. Die Tonart der letzteren trägt auch bei ihm den Charakter der Weichlichkeit.

Die Rauheit der alten *ἰαστί* dagegen soll nach Heraklides von dem hoffärtigen Charakter der Milesier herstammen. Nun war Milet zwar der Mittelpunkt der Industrie, des Handels und der Wissenschaft, den musischen Künsten dagegen bot es keinen günstigen Boden. Kein einziger Vertreter der ionischen Melik ist aus seinen Mauern hervorgegangen. Vielmehr waren die Inseln die eigentlichen Pflegstätten ionischer Sangeskunst; hier hat die den Ioniern eigentümliche Musik ihre Ausbildung gefunden, hier hat sich auch das Ethos des ionischen Rhythmus wie der ionischen *ἁρμονία* herausgebildet. Wohl mag die Bevölkerung der Großstadt Milet jenen hochmütigen und händelsüchtigen Charakter besessen haben. Aber erstens giebt es stets ein schiefes Bild, wenn man den Charakter eines ganzen Volkes nach der Bevölkerung seiner Großstädte bestimmen will, zweitens aber hat in unserem Fall Milet gar keinen Einfluss auf die Ausbildung und Entwicklung der Musik des ionischen Stammes gehabt.

---

1) Ib. probl. 30 wird die *ὑποφρυγιστί*, wie auch die *ὑποδωριστί*, *μιμητική* genannt.

2) Athen. XIV, 625 b. Die *ἰαστί* in der Tragödie auch Plut. de mus. c. 17 fin.

3) S. unten § 45.

Heraklides wollte eben den eigentlich ionischen und den hypophrygischen Charakter der Tonart, die er beide aus der Musik seiner Zeit kannte, ihrem Ursprunge nach erklären und er that dies in seiner oberflächlichen Weise dadurch, dass er für den ganzen Stamm einen zweifachen Volkscharakter annahm, herb und streng für die alte Zeit, weich und schlaff für die moderne, eine Wandlung, die er auch im Ethos der ionischen Tonart wiedererkennen wollte.

Die Schwierigkeit löst sich, sobald wir an dem Unterschied von rein ionischem und hypophrygischem Ethos der Tonart festhalten. Das erstere, das dem Ethos des ionischen Rhythmus entspricht, ist das ursprünglichere. Für das *ἦθος πρακτικόν* der *ὑποφρυγιστί* dagegen ist Aristoteles der Zeit nach unser erster Gewährsmann. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts war jedenfalls die rein ionische Auffassung noch die allgemein herrschende, die der Tonart mit Plato ein *ἦθος μαλακόν* zuschrieb. Bei Äschylus findet sie sogar im tragischen Chorgesang Verwendung[1]:

Τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισιν
Δάπτω τὰν ἁπαλὰν Νειλοθερῆ παρειάν,

was ja Aristoteles in Bezug auf die *ὑποφρυγιστί* für unzulässig erklärt[2].

Später dagegen, als man die Skala in phrygischem Sinn aufzufassen begann, konnte natürlich von einem *ἦθος μαλακόν* nicht mehr die Rede sein; sie näherte sich vielmehr der aktiven, feurigen Art des reinen Phrygisch. Daraus erklärt sich die Auffassung des Aristoteles, daraus auch die Vermeidung der hypophrygischen Tonart im tragischen Chorgesang. Für die Gesänge *ἀπὸ σκηνῆς* dagegen erwies sich das Ethos derselben als äußerst brauchbar. So fand die *ὑποφρυγιστί* ihre Stätte vornehmlich in der Tragödie. In der Lyrik dagegen, besonders in den Trink- und Liebesliedern, erhielt sich das Ethos der alten *ἰαστί* bis in die späteste Zeit.

Bei der Besprechung der *ἰαστί* treten uns zum ersten Male zwei Ausdrücke entgegen, die bis jetzt noch keine allseitig befriedigende Erklärung gefunden haben, nämlich die Bezeichnungen *σύντονος* und *χαλαρός*, welch letzterer bei Pratinas[3] und Aristoteles[4] *ἀνειμένος* entspricht. Pratinas und Plato führen sie mit Beziehung auf die *ἰαστί* an, letzterer außerdem noch mit Beziehung auf die *λυδιστί*[5].

---

1) Suppl. 69 f. 2) S. oben S. 83, A. 1.
3) S. oben S. 82, A. 5. 4) S. 90, A. 1.
5) S. unten § 25. Plut. de mus. c. 16 spricht von einer *ἐπανειμένη λυδιστί*.

Dass diese Ausdrücke auch für das Ethos von hoher Bedeutung sind, beweist Aristoteles' Polemik gegen Plato[1]): *διὸ καλῶς ἐπιτιμῶσι καὶ τοῦτο Σωκράτει τῶν περὶ τὴν μουσικήν τινες, ὅτι τὰς ἀνειμένας ἁρμονίας ἀποδοκιμάσειεν εἰς τὴν παιδείαν, ὡς μεθυστικὰς λαμβάνων αὐτάς, οὐ κατὰ τὴν τῆς μέθης δύναμιν (βακχευτικὸν γὰρ ἥ γε μέθη ποιεῖ μᾶλλον), ἀλλ' ἀπειρηκυίας. ὥςτε καὶ πρὸς τὴν ἐσομένην ἡλικίαν, τὴν τῶν πρεσβυτέρων, δεῖ καὶ τῶν τοιούτων ἁρμονιῶν ἅπτεσθαι καὶ τῶν μελῶν τῶν τοιούτων.* Und an einer andern Stelle[2]) sagt er von den *ἀνειμέναι ἁρμονίαι: (διατίθεσθαι ἡμᾶς) μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν.*

Aus diesen, sowie denjenigen Stellen, welche bei der Besprechung der *σύντονος* und *χαλαρὰ λυδιστί* zu erwähnen sein werden, geht hervor, dass bei derartigen Tonarten eine merkliche Alteration des Ethos stattfand.

C. v. Jan[3]) will dieses *συντείνειν* und *ἀνιέναι* so verstanden wissen, dass unter Zugrundelegung der dorischen Harmonie e—e' durch Anspannen, beziehungsweise Nachlassen einzelner Saiten die lydische, beziehungsweise iastische herzustellen sei. Allein dieser an und für sich bestechenden Hypothese steht das eine gewichtige Bedenken entgegen, daß hiermit von dem Gebiet der Oktavengattungen auf das der Transpositionsskalen übergegriffen wird. Die letzteren aber werden von den Alten niemals als unmittelbare Träger des Ethos erwähnt[4]). Dies sind und bleiben vielmehr jederzeit die *ἁρμονίαι*[5]). Dazu kommt, dass die vier in Frage stehenden Tonarten von allen Schriftstellern stets im Rahmen der übrigen Oktavengattungen aufgeführt werden, ohne dass jemals eine Änderung der Transpositionsskala auch nur angedeutet wäre.

Wir werden also gut daran thun, den Boden ein und derselben Transpositionsskala nicht zu verlassen und die Unterschiede im Ethos innerhalb der Oktavengattung selbst zu suchen. Westphal[6]) sucht unter Zuhilfenahme der enharmonischen Skalen des Aristides[7]) dieselben aus der Verschiedenheit der Finales zu erklären und zieht zur Veranschaulichung des Ethos solcher Melodieen seine bekannte Theorie von den Terzenschlüssen mit ihrem »wehmütigen« Charakter herbei.

---

1) Pol. VIII, c. 7. 1342, b. 23 ff. 2) A. a. O. 1340, b, init.

3) Fleckeisens Jahrb. 95 (1867), 815; vgl. Berl. Wochenschr. 1883 Nr. 43. 50 und Musici scrippt. p. 27 Anm..

4) S. unten § 27.

5) An und für sich tragen alle unsere zwölf Durskalen für das Gefühl des Griechen gleichermaßen lydischen Charakter.

6) Griech. Harmonik und Melopoiie, 3. Aufl., S. 186 ff.; 209—215.

7) P. 21 M.

Bedenkt man, welchen Einfluss die Finalis auf das Ethos des ganzen Stückes besaß[1]), so gewinnt diese Theorie Westphals, welche zudem noch in der geistvollen Interpretation der in Frage kommenden Aristides-Stelle eine bedeutende Stütze findet, nicht unwesentlich an Wahrscheinlichkeit, wenn sie auch keineswegs alle Schwierigkeiten der Frage zu heben vermag. Als verfehlt erscheint die Parallele zu den Terzenschlüssen der modernen Musik, und zwar aus dem schon mehrfach erwähnten Grunde, weil wir die Terz nicht vom rein melodischen, sondern vom accordlichen Standpunkt, mit Beziehung auf den zu Grunde liegenden Dreiklang, auffassen und darnach ihr jenen weichlich sentimentalen Charakter in ihrer Verwendung als Schlusston beilegen.

Wir stehen mit den beiden Ausdrücken *σύντονος* und *χαλαρός* vor einem Problem, zu dessen endgültiger und sicherer Lösung uns das genügende urkundliche Material fehlt. Nur soviel scheint sich mir mit Sicherheit aus den Quellen zu ergeben, dass wir nicht berechtigt sind, mit C. von Jan die Transpositionsskala zu ändern, sondern die Unterschiede der in Frage kommenden Tonarten in entsprechenden Modifikationen der Oktavengattung suchen müssen. Auch an der Aufeinanderfolge der Ganz- und Halbton-Intervalle, sowie an den Beziehungen der einzelnen Tonstufen zur Tonika darf natürlich nichts geändert werden, da diese Faktoren ja das Wesen der Oktavengattung überhaupt ausmachen.

Es bleibt somit nichts anderes übrig, als mit Westphal Tonarten mit verschiedener Finalis anzunehmen, die unter Festhaltung des allgemeinen Grundcharakters der Oktavengattung, deren Namen sie tragen, doch vermöge der verschiedenen Schlusstöne ein verschiedenartig gefärbtes Ethos aufweisen. Auch hierin hätten wir somit einen weiteren Beweis für die feine Durchbildung des Sinns für das rein Melodische zu erblicken, die das musikalische Empfinden der antiken Welt so scharf von dem modernen scheidet.

§ 25. Die lydische Gruppe.

Die Einführung des Lydischen ging nach dem einstimmigen Bericht der Alten Hand in Hand mit der des Phrygischen[2]). Nach Aristoxenus[3]) hat Olympos zuerst einen *νόμος ἐπικήδειος* auf den Tod des Drachen Python in lydischer Tonart verfasst, und zwar für den Aulos. Nach einer andern Tradition[4]) soll

---

1) S. oben S. 72 f. 2) S. oben S. 83.
3) Plut. de mus. c. 15; vgl. auch Strab. IX, p. 421.
4) Pindar, s. Plut. a. a. O. und Poll. IV, 78.

Anthippos der Erfinder dieser Tonart gewesen sein, nach Dionysios Jambos[1]) Torrhebos. Nach Telestes von Selinus endlich[2]) kam die *λυδιστί* mitsamt der *φρυγιστί* durch die Vermittlung des Pelops und seiner Genossen nach dem Peloponnes.

Der kunstreiche lydische Stamm scheint auch auf musikalischem Gebiete eine hohe Stufe der Ausbildung erreicht zu haben[3]). Auch er hat, wie der phrygische, der asiatisch-orientalischen Flötenmusik den Vorzug gegeben[4]); waren doch die lydischen Auloi wegen ihrer Klangfarbe und hohen technischen Vollendung vor den andern berühmt[5]). Nichtsdestoweniger waren aber auch die Saiteninstrumente bei den Lydern heimisch[6]); Pektis und Magadis gelten den Griechen als lydische Erfindung.

Den Charakter des Exotischen, den das Phrygische für das Bewusstsein der Griechen stets beibehielt, hat die lydische Tonart schon früh abgestreift. Der Kreis ihrer Anwendung war nicht so eng begrenzt, wie der der phrygischen, sondern sie fand allmählich Einlass in alle Zweige der musikalischen Kunstübung. Die natürliche Folge davon war, dass sich der ursprüngliche charakteristische Sonderausdruck der Tonart verwischte. Während die phrygische Tonart ihrem Ethos nach nie ihren orientalischen Ursprung verleugnete, ist die lydische nach und nach vollständig griechisches Nationaleigentum geworden.

a. Das Lydische.

Den Zeugnissen der Alten zufolge ist der Grundcharakter der *λυδιστί* ursprünglich ein threnodischer gewesen. Wir haben allen Grund anzunehmen, dass diese Tonart von Haus aus in engster Verbindung mit der vom Aulos begleiteten[7]) Totenklage war. Auch sie war somit, wie die phrygische, eine Erregerin der höchsten Leidenschaft, nur dass jene die Lust bis zu tollem Übermut steigerte, während diese den Schmerz zu wildem Ausbruch brachte.

---

1) Plut. a. a. O.

2) S. oben S. 83, Anm. 8, cf. unten Anm. 4.

3) Schol. Pind. Nem. VIII, 24: *ἐντεχνεῖς* (*ἔντεχνοί εἰσιν* Boeckh) *οἱ Λύδιοι περὶ τὴν μουσικήν.*

4) Schol. Pind. Ol. V, 42: *τοὺς μετὰ Πέλοπος ἐκ Λυδίας ἐλθόντας αὐλητὰς πρώτους Ἕλληνες ἐμιμήσαντο.*

5) Ibid.: *οἱ Λύδιοι αὐλοὶ γλυκύτεροι καὶ ποικιλώτεροι τῶν ἄλλων εἰσί.* Herodot I, 17 erwähnt *αὐλοὶ γυναικήιοι* und *ἀνδρήιοι* als Schlachtinstrumente der Lyder.

6) Vgl. Anacr. bei Athen. XIV, 635 c: *ψάλλω εἴκοσι Λυδίην χορδαῖσιν μαγάδιν ἔχων* und Sophocl. ebend.: *πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος ἀντίσπαστά τε Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία*; vgl. auch Herod. a. a. O.

7) S. oben S. 61.

Direkt weist auf diese ursprüngliche Verwendung des Lydischen die oben erwähnte Notiz von dem *νόμος ἐπικήδειος* des Olympos hin[1]. Aber auch Plato empfand den threnetischen Charakter der Tonart noch vollkommen[2]: Socr. *Τίνες οὖν θρηνώδεις ἁρμονίαι;* .... Glauc. *Μιξολυδιστί ... καὶ Συντονολυδιστὶ* (vgl. darüber oben S. 89 ff.) *καὶ τοιαῦταί τινες.*

Socr. *Οὐκοῦν αὗται, ἦν δ' ἐγώ, ἀφαιρετέαι· ἄχρηστοι γὰρ καὶ γυναιξὶν ἃς δεῖ ἐπιεικεῖς εἶναι, μὴ ὅτι ἀνδράσιν.*

Ebenso sagt Plutarch[3]: *τὴν γοῦν λύδιον ἁρμονίαν παραιτεῖται* (*Πλάτων*), *ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον· ᾗ καὶ τὴν πρώτην σύστασιν αὐτῆς φασι θρηνώδη τινὰ γένεσθαι* (folgt der Hinweis auf den Nomos des Olympos). Dazu passt auch das Prädikat *θρηνωδική*, welches derselbe Plutarch der *ἐπανειμένη λυδιστί* im Gegensatz zu der *ἐκλελυμένη ἰάς* giebt[4]. Und noch in später Zeit redet Apulejus von einem Lydium querulum[5].

Trotzdem aber besaß die Tonart für das Empfinden der Griechen nichts Unedles. Je mehr — namentlich nach dem Aufblühen der dramatischen Musik — das rein threnetische Element durch die mixolydische Tonart[6] vertreten wurde, desto höher begann man das reine Lydisch seiner Zartheit und Anmut halber zu schätzen. So führt schon Aristoteles[7] eine offene Polemik gegen Plato, indem er im Gegensatz zu diesem die *λυδιστί* auch noch in das Programm des musikalischen Jugendunterrichts aufgenommen wissen will, mit den Worten: *ἔτι δ' εἴ τίς ἐστι τοιαύτη τῶν ἁρμονιῶν, ἣ πρέπει τῇ τῶν παίδων ἡλικίᾳ διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδείαν, οἷον ἡ λυδιστὶ φαίνεται πεπονθέναι μάλιστα τῶν ἁρμονιῶν, δῆλον ὅτι κτλ.*

Also eine gewisse Naivetät, mit Anmut gepaart, fanden die Griechen in dieser Durskala. Wir können uns von diesem Ethos annähernd einen Begriff machen, wenn wir die graziösen lydischen Kompositionen Pindars heranziehen[8], bei denen schon der Scholiast Gelegenheit nimmt, die genannten Vorzüge des *Λύδιον μέλος* gebührend hervorzuheben[9]. So passte diese Tonart denn auch vornehmlich zu der leichtgeschürzten Muse Anakreons[10], wie ferner zu den zarten Weisen eines Frauenchors[11]. Auch die Tragödie bediente sich des Lydischen, wie auch des Iastischen;

---

1) S. S. 91, A. 3. 2) Resp. III, 398 E. 3) De mus. c. 15.
4) A. a. O. c. 17, s. oben S. 87, Anm. 3. 5) Florid. I, 4.
6) S. unten S. 94 f. 7) Pol. VIII, cp. 7. 1342, b, 29 ff.
8) Vgl. z. B. Ol. V, 44; Nem. IV, 45; VIII, 15.
9) Schol. Ol. V, 44: *γλυκὺ δὲ τὸ Λύδιον μέλος*; Nem. VIII, 24: *τὸ γὰρ Λύδιον μέλος ποικίλον.*
10) Athen. XIV, 635, c f. 11) Athen. a. a. O. 638, f. (Kratinos).

so sagt Plutarch bei seinem Versuch, die Einseitigkeit Platos zu erklären[1]): *καὶ περὶ τοῦ λυδίου δ' οὐκ ἠγνόει καὶ περὶ τῆς ἰάδος, ἠπίστατο γὰρ ὅτι ἡ τραγῳδία ταύτῃ τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται.*

b. Das Hypolydische.

Westphal und ihm folgend Gevaert haben die *ὑπολυδιστί* mit der von Plutarch[2]) *ἐπανειμένη λυδιστί* genannten Tonart identifiziert. Plutarch nennt letztere *παραπλήσιος τῇ ἰάδι*[3]). Nun ist aber die *ἰάς* eine Durtonleiter, ganz ebenso wie die *ὑπολυδιστί*. Die Gleichsetzung der *ἐπανειμένη λυδιστί* und der *ὑπολυδιστί* erscheint also wohlberechtigt, zumal da sich die beiden Tonarten auch ihrem Ethos nach völlig decken. Denn Plutarch nennt die *ἰαστί ἐκλελυμένη*; sie gehört zu den von Plato als *μαλακαί* und *συμποτικαί*[4]) bezeichneten Harmonieen, während sie Aristoteles *μεθυστική* nennt mit der Fähigkeit, den Menschen *βακχευτικόν* zu machen[5]).

Damit stimmt überein, was Lucian von der *ὑπολυδιστί* sagt, sie habe ein bacchisches Ethos gehabt[6]).

Auch hier haben wir somit wieder einen Beweis dafür, dass die Durskala bei den Griechen lange nicht dasselbe Ansehen genoss wie in der modernen Welt. Stets trägt sie den Charakter der Weichlichkeit, wogegen die Molltonleiter allein als edel und eines freien Mannes würdig bezeichnet wird.

c. Das Mixolydische.

Neben dem Phrygischen ist das Mixolydische diejenige Tonart, welche ihr Ethos am klarsten ausgeprägt hat. Und zwar ist sie die Tonart der leidenschaftlichen Klage. So weist dieses »Mischlydisch« denselben Grundcharakter auf, den wir oben[7]) auch für das reine Lydisch als den ursprünglichen anerkannt haben. Das zweite Element der *μῖξις* ist das dorische. Die Verwandtschaft mit dieser Tonart zeigt sich am deutlichsten, wenn man nach Analogie mit den übrigen Stammtonarten die Seitentonart *ὑπομιξολυδιστί* bildet: e′—a—e, die vollständig der dorischen Skala entspricht.

Plato[8]) verwirft die *μιξολυδιστί* als *θρηνώδης*; dem entspricht auch die Notiz in Aristoteles' Politik[9]): ... *εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις ὥςτε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν*

---

1) De mus. c. 17. 2) A. a. O. c. 16. 3) A. a. O.
4) S. oben S. 87, A. 3. 5) S. oben S. 90, A. 1.
6) Harmon. c. 1. 7) S. 92.
8) In der oben S. 93, A 2. angeführten Stelle.
9) VIII, c. 5. 1340, a, fin. u. b, in.

ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην κτλ.

Dieser leidenschaftlich klagende Charakter machte die Tonart ganz besonders für die Tragödie geeignet. Der Gegensatz zwischen ihr und der dorischen trug viel zur Erreichung der tragischen Wirkung bei, wie Plutarch[1]) sagt: *ἐπεὶ ἡ μὲν* (die *δωριστί*) *τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ* (die *μιξολυδιστί*) *τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγῳδία.* Dies bezieht sich sowohl auf die Monodie, als auch auf den Chorgesang, wo sie so recht geeignet war, das dumpfe Angstgefühl beim Herannahen der Katastrophe und die kummervolle Klage nach ihrem Eintreten zum Ausdruck zu bringen. So sagt Aristoteles in den Problemen[2]): *ταῦτα δὲ* (sc. *τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος*) *ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι . . . μάλιστα δὲ ἡ μιξολυδιστί. κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τι· παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσι, διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς.*

§ 26. Die übrigen Tonarten.

Über die übrigen Tonarten geben uns die Quellen sehr spärliche Auskunft. Pollux[3]) macht eine *Λοκρική* namhaft, von der wir aus anderen Berichten[4]) wissen, dass sie mit der *ὑποδωριστί* dasselbe *εἶδος ἁρμονίας*, nämlich a′—a, aufwies, und eine Erfindung des Xenokritos aus Lokri war[5]). Trotz ihrer Ähnlichkeit mit der hypodorischen Tonart muss sie doch ein eigentümliches, von dieser verschiedenes Ethos besessen haben, wie Herakl ides sagt[6]): *δεῖ δὲ τὴν ἁρμονίαν εἶδος ἔχειν ἤθους ἢ πάθους, καθάπερ ἡ λοκριστί. ταύτῃ γὰρ ἔνιοι τῶν γενομένων κατὰ Σιμωνίδην καὶ Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε καὶ πάλιν κατεφρονήθη.* Welcher Art dieses Ethos war, erfahren wir nicht; jedenfalls aber kann es kein so bestimmt ausgeprägtes gewesen sein, da es bald nicht mehr als solches zu wirken vermochte und schon in früher Zeit in dem Ethos der weit gebräuchlicheren hypodorischen bezw. äolischen Tonart aufging.

Ferner erwähnen die Quellen eine böotische Tonart, die besonders zum Namen Terpanders in Beziehung gesetzt wird[7]).

1) De mus. c. 16.
2) XIX, 48, nach der Übersetzung Gazas, vgl. C. v. Jan, scrippt. mus. p. 108, Anm. Vgl. übrigens auch Plut. de audiend. poët. 15.
3) IV, 65.
4) Cleon. isag. p. 16 M; Bacch. p. 19 M; Gaudent. p. 20 M.
5) Schol. Pind. Ol. X, 17.
6) Bei Athen. XIV, 625, e.
7) Schol. Ar. Ach. 14; equ. 985. Plut. de mus. c. 4; Poll. IV, 65.

Sie wird naturgemäß in Verbindung zu der gleichnamigen Landschaft gebracht und es ist sehr wohl denkbar, dass man ein Abbild des etwas beschränkten und schwerfälligen Charakters der Böoter auch in ihrer Tonart fand. Sicheres aber ist uns weder über die Zusammensetzung derselben noch über ihr Ethos überliefert.

§ 27. Rückblick.

Wer versuchen will, eine gedrängte Übersicht über das in diesem Kapitel geschilderte Ethos der griechischen *ἁρμονίαι* zu geben, wie es sich zur Blütezeit der griechischen Tonkunst festgestellt hatte, der legt am besten die Einteilung des Aristoteles[1]) zu Grunde. Er scheidet die einzelnen Tonarten nach der Wirkung, welche sie auf das Gemüt des Hörers ausüben, in *ἠθικαί, πρακτικαί* und *ἐνθουσιαστικαί.*

Die Bezeichnung *ἠθικός* an und für sich ist eine vox media; *ἠθικός* ist alles, was die Fähigkeit besitzt, in irgend welcher Weise auf unser *ἦθος* einzuwirken. Diese Einwirkung kann aber naturgemäßer Weise eine sehr verschiedenartige sein.

a. Sie kann eine Festigung des inneren Gleichgewichts zur Folge haben und damit zur Stärkung unseres Charakters beitragen. Diese Fähigkeit wohnt in ganz hervorragender Weise der dorischen Tonart inne, deren *σεμνότης* in der Seele des Hörers *ἀνδρεία* in allen Lebenslagen hervorruft. Zweitens aber gehört nach Aristoteles hierher die *λυδιστί*, die Tonart der naiven Kindlichkeit und Anmut. Sie weckt den Sinn für Zucht und Ordnung und ist somit besonders den jungen Leuten angemessen.

b. Es kann aber auch Tonarten geben, welche das Gleichgewicht der Seele in irgend welcher Weise aufheben und die Ruhe des Gemütslebens stören. Dies kann in doppelter Weise geschehen:

α. Durch Erregung schmerzlicher Empfindungen. Unter diese Kategorie fallen die beiden von Plato als *θρηνώδεις* bezeichneten *ἁρμονίαι*, die *συντονολυδιστί*, vor allem aber die *μιξολυδιστί.*

β. Dadurch, dass — in geradem Gegensatz zu den Wirkungen der *δωριστί* — die Energie unseres Charakters gelähmt und infolgedessen unsere Selbstbeherrschung mehr oder minder stark beeinträchtigt wird. Eine derartige Wirkung erzeugen diejenigen Tonarten, welche Plato als *μαλακαὶ καὶ συμποτικαί* bezeichnet. Dazu gehört in erster Linie die *ἰαστί*, und zwar ihrem ursprüng-

---

1) Pol. VIII, c. 7. 1342, a, 1 ff.

lichen, dem Charakter des ionischen Rhythmus entsprechenden Ethos nach[1]), ferner die ἁρμονίαι ἀνειμέναι.

2. Die ἁρμονίαι πρακτικαί haben die Eigenschaft, unmittelbar positive Willensakte hervorzurufen, uns recht eigentlich zum πράττειν anzuregen. Es sind dies die ὑποδωριστί, die heroische Tonart der Tragödie, und die ὑποφρυγιστί, die herbe Tonart der rasch vorwärts stürmenden Thatkraft.

3. Die ἁρμονίαι ἐνθουσιαστικαί endlich unterscheiden sich von allen bisher genannten dadurch, dass sie es nicht mit dem normalen Empfindungsvermögen zu thun haben, sondern die Aufhebung desselben nach sich ziehen und so den verzückten Zustand der ἔκστασις, des Außersichselbsttretens, hervorrufen. Bei der unzertrennlichen Verbindung der Ekstase mit dem Gottesdienst ist es ganz natürlich, dass diesen Tonarten stets eine gewisse gottesdienstlich-priesterliche Färbung zu eigen war, die sie merklich von den übrigen unterschied. In vorderster Linie ist hier das Phrygische zu nennen, die Tonart des ἐνθουσιασμός κατ' ἐξοχήν. Ferner gehören aber in einer Beziehung auch die ἁρμονίαι ἀνειμέναι hierher, sofern sie nämlich nicht bloß erschlaffend wirken, sondern vermöge ihres sympotischen Charakters den Menschen durch Anreizung zum Weingenuss ebenfalls in den ekstatischen Zustand des Rausches versetzen[2]). Ist es doch der Wein, der den Menschen zum ἔνθεος macht und der deshalb von jeher in engem Zusammenhang mit der Religion gestanden hat[3]).

Auch die ὑπολυδιστί kann ihres bacchischen Charakters halber dieser Kategorie beigezählt werden.

Wir haben oben auszuführen versucht, unter welchen Einflüssen sich allmählich die Lehre vom Ethos herausgebildet hat, und jene Ausführungen durch die an der Hand der alten Schriftsteller geführte Einzeluntersuchung bestätigt gefunden. Es hat sich deutlich erwiesen, dass das Ethos der Tonarten, um zwei bekannte Ausdrücke der Alten selbst zu gebrauchen, nicht etwas φύσει Gegebenes, sondern etwas θέσει Gewordenes ist. Die Erhabenheit des Dorischen, der begeisterte Schwung des Phrygischen, die trauernde Klage des Lydischen — alle diese Eigenschaften haften diesen Skalen nicht von Hause aus an, sondern sind ihnen erst im Laufe einer langen geschichtlichen Entwicklung durch Menschensatzung beigelegt worden. Hierin liegt der grundsätzliche Unterschied zwischen den beiden Hauptträgern des Ethos,

1) S. oben S. 87 ff.

2) Ar. pol. VIII, c. 7. 1342, b, 26 f.: βακχευτικὸν γαρ ἥ γε μέθη ποιεῖ μᾶλλον.

3) Vgl. dazu Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik.

der Oktavengattung und dem Rhythmus. Letzterer, als das sinnlichere Element der Musik, trägt sein Ethos unmittelbar in sich selbst, seine verschiedenen Erscheinungsformen wirken, frei von den Schranken der Konvention, zu allen Zeiten und auf jedes Publikum in derselben Weise, während die rein melische Seite der Musik den Schwankungen des künstlerischen Geschmacks sich stets fügen und anbequemen muss.

Fassen wir zum Schluss nochmals den Entwicklungsgang der Theorie vom Ethos der Tonarten bis zu ihrer Vollendung zusammen.

Die erste Stufe wird bezeichnet durch die Zeit, da die musikalische Kunstübung noch durchaus in den Händen der einzelnen Stämme lag. Jeder Stamm pflegt eine bestimmte, seinem Charakter entsprechende Dichtungsgattung und bedient sich zu deren musikalischem Ausdruck einer bestimmten Tonleiter.

Die zweite Epoche datiert von dem Eindringen der kleinasiatischen Flötenmusik in Griechenland, das sich an die halb sagenhafte Persönlichkeit des Olympus knüpft. Infolge des ungeheuren Aufsehens, das diese musikalischen Neuerungen erregten, treten die phrygische und lydische Skala, in denen jene Weisen gesetzt sind, in den Vordergrund des Interesses. Der orgiastische, beziehungsweise threnodische Charakter, den einerseits die Dichtung, andererseits der begleitende Aulos trug, wird auch auf die beiden Oktavengattungen übertragen.

Die dritte Epoche leitet allmählich mit dem zunehmenden Verkehr zwischen den einzelnen Stämmen und dem Aufkommen der musikalischen Agone auch einen wechselseitigen Austausch der musikalischen Errungenschaften der einzelnen Stämme ein. Da die verschiedenen Dichtungsgattungen sich ursprünglich ganz bestimmter Skalen bedienten, so gewöhnt man sich daran, die Charakteristika des Inhalts der Dichtungen auch auf die Skalen zu übertragen. Zugleich tritt der Gegensatz zwischen Kithara und Aulos, und im Anschluss daran zwischen Dorisch und Phrygisch scharf hervor. Ersteres wird zur national-hellenischen Tonart.

In der vierten Epoche tritt mit dem Aufblühen der chorischen Lyrik und späterhin des Dramas die Zusammenfassung aller Oktavengattungen in ein System ein. Die großen Dichterkomponisten verwerten die einzelnen Skalen, deren Ethos nunmehr im Bewusstsein des griechischen Publikums vollkommen fest haftet, zu höheren künstlerischen Zwecken; insbesondere die attischen Dramatiker wissen damit bedeutende Kontrastwirkungen zu erzielen. Zugleich aber machen sich wiederum Schwankungen hinsichtlich des Ethos geltend, da die Verwandtschaft einzelner Tonarten, wie z. B. des Dorischen und Äolischen, des Phrygischen

und Ionischen, den Künstlern selbst zum Bewusstsein kommt. Es bildet sich ein besonderes Ethos des Hypodorischen und des Hypophrygischen heraus.

Aus den Werken dieser vierten Epoche haben nun die Theoretiker, Philosophen wie Musikgelehrte, das Material für ihre systematische Ethoslehre entnommen. Ihnen war es beschieden, das Ethos der Tonarten ein für allemal festzustellen. Und zwar keineswegs für das Altertum allein.

Ihre Lehre hat bis tief ins Mittelalter hinein fortgewirkt. Auch in diesem Punkte war die griechische Musiktheorie maßgebend sowohl für die Schriften der Theoretiker, wie auch für die praktischen Versuche der Komponisten. Wie Heraklides Pontikus[1]) das Ethos der einzelnen Tonarten nach den Charakteren der verschiedenen Stämme zu bestimmen versucht, so zieht Guido von Arezzo[2]) eine Parallele zwischen den Tropen der mittelalterlichen Kirchenmusik und den Gesichts- und Charakterzügen der verschiedenen Nationalitäten. Es kam soweit, dass jede einzelne Tonart ihre eigenen, charakteristischen Tonbewegungen erhielt, an denen man sie sofort mit Bestimmtheit erkennen konnte. Die eine bevorzugte Sprünge, die andere ein stufenweises Vorwärtsschreiten der Melodie[3]). Auch darin zeigt sich eine Parallele zur Theorie der Griechen, dass für bestimmte Anlässe bestimmte Tonarten vorgesehen waren. So weiß Cottonius[4]) zu berichten, dass Klagelieder zumeist im hypolydischen Ton gesungen wurden, weil dieser kläglich klinge.

Anhangsweise seien hier noch einige Bemerkungen über die Transpositionsskalen beigefügt. So eingehend die Berichte der Alten über die Charakteristik der *ἁρμονίαι* sind, über die *τόνοι* fehlt in dieser Hinsicht jeder Anhaltspunkt. An und für sich besaßen eben die Transpositionsskalen gar kein Ethos. Andere Faktoren waren es, welche die Wahl eines *τόνος* bedingten. Es leuchtet ein, dass hierbei in ganz hervorragender Weise die verschiedenen *τόποι φωνῆς*[5]) maßgebend sein mussten, von denen ja, wie wir gesehen haben, ein jeder einer besonderen Stilart entsprach und demgemäß seine bestimmte Anwendungssphäre besaß. Die Stimmlage also, und nicht die Transpositionsskala, war es, welche einem Tonstück sein bestimmtes Ethos verlieh.

Aber auch die Instrumente waren, wie es scheint, von Einfluss auf die Wahl der *τόνοι*. Der Bellermannsche Anonymus[6]) bemerkt hierzu: für die Kitharodik seien der lydische, hypolydische, hyperiastische und iastische Tonos im Gebrauche gewesen,

1) S. oben S. 75, A. 6. 2) Gerbert, Script. II, 14 a. 3) A. a. O.
4) A. a. O. II, 253. 5) S. 73 f. 6) § 28.

für die Auletik der phrygische, hypophrygische, lydische, hypolydische, hyperiastische, iastische und hyperäolische Tonos, für die ὑδραυλική (das Spiel auf der Wasserorgel) der phrygische, hypophrygische, lydische, hypolydische und hyperiastische Tonos, endlich für den mit Tanz begleiteten Chorgesang der mixolydische, sowie die beiden dorischen, die beiden phrygischen und die beiden lydischen τόνοι.

Dieser Bericht stammt nun allerdings aus späterer Kaiserzeit. In der Instrumentalmusik mögen zu verschiedenen Zeiten die Tonarten auch gewechselt haben, den Änderungen gemäß, die die Konstruktion der Instrumente erfuhr. Nicht aber hat sich der Chorgesang weiter entwickelt, er wurde im Gegenteil in seiner Anwendung immer mehr beschränkt. Und so ist denn die Annahme gerechtfertigt, dass wir in den sieben »orchestischen« Tonarten des Bellermannschen Anonymus die alten τόνοι vor uns haben, deren sich die Chorlyrik Pindars und der dramatischen Poesie bediente. Begleitendes Instrument aber war bei allen diesen Gesängen die Flöte[1]). Die Konstruktion, welche dieses Instrument in jener Zeit besaß, machte eine Beschränkung auf eine bestimmte Anzahl von Tonarten notwendig, die natürlich damit auch für den Chorgesang selbst maßgebend wurden.

Also auch hier war es nicht ein bestimmtes Ethos, welches die Wahl der Transpositionskala bestimmte, sondern lediglich technische Rücksichten.

So erklärt sich denn das Schweigen der Alten über die Charakteristik ihrer τόνοι sehr einfach daraus, dass sie denselben als solchen überhaupt nie ein bestimmtes Ethos zugewiesen haben. Träger des Ethos waren für sie vielmehr andere Faktoren: die Oktavengattungen, die Klanggeschlechter, die Stimmklassen, die Instrumente und der Rhythmus. Sie waren es, welche auch für die Wahl der Transpositionsskala den Ausschlag gaben.

C. Das Ethos der drei γένη.

§ 28. Allgemeines.

Die griechische Melopoiie besitzt drei Klanggeschlechter (γένη), das diatonische, chromatische und enharmonische; ihre Unterscheidung geht auf die pythagoreische Schule zurück[2]).

Der Unterschied dieser drei γένη besteht in der verschiedenen Anordnung der Klänge des Tetrachords: γένος ἐστὶ ποιὰ τεττάρων φθόγ-

1) S. oben S. 63.

2) Ptol. harm. I, 13, vgl. Porph. in Ptol. 310 m. 313 f.

γων διαίρεσις, sagt Kleonides[1]). Während die beiden Außentöne des Tetrachords in allen drei Geschlechtern unverändert bleiben (*φθόγγοι ἑστῶτες*), ist die Anordnung der Mitteltöne in jedem *γένος* wieder eine andere (*φθόγγοι κινούμενοι*). Im chromatischen und enharmonischen Geschlecht sind die drei tiefsten Stufen des Tetrachords näher aneinandergerückt und bilden zusammen ein Ganzes, das *πυκνόν*[2]), das auch in der Notenschrift seinen entsprechenden Ausdruck findet.

Das Verhältnis von beweglichen und unbeweglichen Klängen ist es nun auch, welches dem einzelnen *γένος* sein bestimmtes Ethos verleiht. So sagt Aristoxenus[3]): *εὐθέως τὰς τῶν γενῶν διαφορὰς αἰσθανόμεθα τοῦ μὲν περιέχοντος μένοντος, τῶν δὲ μέσων κινουμένων*, denn, fährt er fort: *ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσις ἅμα μένοντός τινος καὶ κινουμένου ἐστὶ καὶ τοῦτο σχεδὸν διὰ πάσης καὶ κατὰ πᾶν μέρος αὐτῆς, ὡς εἰπεῖν ἁπλῶς, διατείνειν.*

Diese Stelle des Aristoxenus wirft auch Licht auf eine dunkle Notiz des Bacchius[4]): *γένος δέ* (sc. *τί ἐστι*); *μέλους ἦθος καθολικόν τι παρεμφαῖνον, ἔχον ἐν ἑαυτῷ διαφόρους ἰδέας.* Dieses *ἦθος καθολικόν* wird durch die unbeweglichen Klänge hervorgerufen, die *διάφοροι ἰδέαι* dagegen durch die beweglichen.

Die Alten legen dem Ethos ihrer Klanggeschlechter eine ebensogroße Bedeutung bei, wie demjenigen ihrer Oktavengattungen. Im allgemeinen gilt hierbei der Grundsatz, dass die Melodie, jemehr sie sich vom *διάτονον* entfernt, um so mehr an Hoheit und Würde einbüßt und in Weichlichkeit oder zügellose Leidenschaft verfällt, wie Ptolemäus bemerkt[5]): *ἐστὶ δὲ μαλακώ-*

---

1) Isag. p. 1 M; vgl. Aristid. p. 18 M; Ptol. harm. I, 12; Bacch. p. 6 M; Gaudent. p. 5 M.

2) Der Ausdruck *πυκνόν* erinnert an den philosophischen Terminus *πύκνωσις*, dem die *μάνωσις* gegenübersteht (Ar. phys. I, 4 in.; de coelo III, 5. 303, b, 15 f.), und in der That, das dicht zusammengepresste *πυκνόν*, abwechselnd mit dem Terzenintervall, das der höchste Ton der *κινούμενοι* mit dem oberen der *ἑστῶτες* bildet, erweckt eine Vorstellung, ähnlich derjenigen, welche Anaximenes' Lehre von der Verdünnung und Verdichtung der Luft zu Grunde liegt.

3) Harmon. el. p. 34 M.

4) Bacch. p. 19 M; vgl. Bryenn. p. 387; Vincent, Notices et extraits p. 421.

5) Harmon. I, 12, vgl. auch I, 16 in.: *τὰ μὲν διατονικὰ πάντ' ἂν εὕροιμεν συνήθη ταῖς ἀκοαῖς, οὐκέτι δ' ὁμοίως οὔτε τὸ ἐναρμόνιον οὔτε τῶν χρωματικῶν τὸ μαλακόν, ὅτι οὐ πάνυ χαίρουσι τοῖς σφόδρα ἐκλελυμένοις τῶν ἠθῶν* (vgl. Georg. Pachym. bei Vincent, notices p. 474); Boëth. I, 21; Macrob. comm. l. 2, c. 4. Georg. Pachym. a. a. O. p. 463; Bryenn. p. 421 f.: *ὅσα μὲν αὐτῶν ἀσυνήθη πως ταῖς ἀκοαῖς ἐστιν, ὡς πολλοῖς ἅμα δηλονότι φιλοπονίας καὶ συνηθείας δεόμενα, ἃ δὴ καὶ χρωματικα καὶ ἐναρμόνια καλεῖται, δια τὸ ἦθος συνεσταλμένον καὶ ἀνειμένον ἐμφαίνειν· ταῦτά τοι τὸ μέσον αὐτῶν διάστημα κατὰ πολὺ ἔχει τοῦ ἡγουμένου ὑπολειπόμενον κατὰ μέγεθος . . .,*

τερον μὲν τὸ συνακτικώτερον τοῦ ἤθους, συντονώτερον δὲ τὸ διαστατικώτερον ..... ἐναρμόνιον μὲν καλεῖται τὸ μαλακώτερον αὐτοῦ, διατονικὸν δὲ τὸ συντονώτερον.

Das diatonische Geschlecht war und blieb somit auch bei den Griechen jederzeit das naturgemäße[1]). Es fand die ausgedehnteste Verwendung in allen Perioden der griechischen Musikgeschichte und auf allen Gebieten der vokalen, wie der instrumentalen Musik.

Dagegen war das *ἐναρμόνιον* vom Chorgesange ganz ausgeschlossen. Seine Blüte war trotz des großen Beifalls, dessen es sich in der klassischen Periode zu erfreuen hatte, doch nur von kurzer Dauer, denn schon zu Aristoxenus' Zeiten fand es kein Verständnis mehr.

Aber auch die Chromatik fand in der vorklassischen und klassischen Zeit eine sehr beschränkte Verwendung (von der Tragödie war sie z. B. ganz ausgeschlossen)[2]); erst von den nachklassischen Komponisten, den antiken »Zukunftsmusikern« ist sie auf den Schild gehoben worden und hat von da ab der ganzen griechisch-römischen Epoche, der Epoche des Verfalls, ihr charakteristisches Gepräge verliehen[3]).

§ 29. Das diatonische Geschlecht.

Das hellenische *διάτονον* entspricht, wie aus allen Zeugnissen der Alten hervorgeht, durchaus unserer modernen Diatonik. Seinem Ursprunge nach gilt es als das älteste der drei Geschlechter, da es die natürlichen Klangverhältnisse am einfachsten zum Ausdruck bringt, nach dem Worte des Aristoxenus[4]): *πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν* (sc. *τῶν γενῶν*) *θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἡ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει*[5]). Und Boëthius[6]) sagt: diatonum quidem aliquanto durius et naturalius.

ὅσα δὲ πάλιν αὐτῶν συνήθη πως ταῖς ἀκοαῖς ἐστιν, ἃ δὴ καὶ διατονικα καλεῖται, διὰ τὸ ἦθος ἐπιφαίνειν διηρμένον τε ἅμα καὶ εὔτονον κτλ.

1) Vgl. Georg. Pachym. a. a. O. p. 422: *τούτων δὲ* (sc. *τῶν γενῶν*) *φυσικώτερον μέν ἐστι τὸ διάτονον· πᾶσι γὰρ καὶ αὐτοῖς τοῖς ἀπαιδεύτοις μελῳδητόν ἐστι. τεχνικώτερον δὲ τὸ χρῶμα· παρὰ γὰρ μόνοις μελῳδεῖται τοῖς πεπαιδευμένοις. ἀκριβέστερον δὲ τὸ ἐναρμόνιον· τοῖς δὲ πολλοῖς ἐστιν ἀδύνατον.* Bryenn. p. 439. Aristides (p. 133 f.) giebt nach Art der Neupythagoreer eine ausgedehnte mystisch-symbolistische Ausführung über die Dreizahl der Geschlechter, über ihre Beziehungen zu den drei Dimensionen, über ihre Einteilung, über ihr Verhältnis zu Seele und Körper, endlich über ihre geheimnisvollen Beziehungen zum Weltganzen.

2) S. unten S. 104 ff. 3) S. unten S 105 A. 2. 4) *Ἀρχ.* p. 19 M.

5) *Φυσικόν* nennen es die S. 103, A. 4 angeführten Quellen.

6) I, 21.

An Wohlklang steht das *διάτονον* den beiden andern Geschlechtern um ein ganz Beträchtliches voran; dazu ist es am einfachsten und jedermann, auch dem Laien, sofort verständlich [1]). Auch seine ethische Wirkung kommt dem Ideal des Griechen am nächsten. Ptolemäus bemerkt zu alledem [2]): *τὰ μέν διατονικὰ πάντ᾽ ἂν εὕροιμεν συνήθη ταῖς ἀκοαῖς· οὐκέτι δ᾽ ὁμοίως οὔτε τὸ ἐναρμόνιον οὔτε τῶν χρωματικῶν τὸ μαλακόν· ὅτι οὐ πάνυ χαίρουσι τοῖς σφόδρα ἐκλελυμένοις τῶν ἠθῶν.*

So nimmt die Diatonik unter den Klanggeschlechtern dieselbe Stellung ein, wie die *δωριστί* unter den Oktavengattungen. Auch hier bildet die *σεμνότης* [3]) den Grundzug des Ethos, auch hier wird der männliche Charakter hervorgehoben, der bisweilen ins Herbe, Schroffe übergehen kann; *ἀνδρικόν* und *αὐστηρόν* sind zwei stehende Beiwörter des *διάτονον* [4]). Später, als die raffinierteren beiden andern *γένη* mehr in den Vordergrund traten, scheint die einfache Diatonik bei einer gewissen Klasse von Künstlern in Miskredit geraten zu sein; sie schrieben ihr nämlich einen etwas bäurischen Charakter zu [5]).

Über das Ethos der verschiedenen Unterarten des *διάτονον* giebt Georgios Pachymeres ausführliche Auskunft [6]): *διάτονον σύντονον* (sc. *καλεῖται*) *διὰ τὸ . . . σεμνόν τι καὶ ἐρρωμένον καὶ εὔτονον ἦθος ἐμφαίνειν . . . διάτονον ὁμαλὸν καλεῖται διὰ τὸ ἧττον ἠρέμα ἀμφοτέρων τῶν εἰρημένων γενῶν διαιρεῖν τὸ ἦθος τῆς ψυχῆς καὶ εὔτονον ποιεῖν . . . μαλακὸν ἔντονον* [7]) *καλεῖται διὰ τὸ μήτε τὸ ἦθος εὔτονον καὶ ἀνδρεῖον ἐμφαίνειν ὡς τὰ διάτονα, μήτε πάλιν ταπεινὸν καὶ ἄνανδρον ὡς τὸ χρωματικόν, ἀλλ᾽ ἡσυχαστικόν τε καὶ ἐλευθέριον . . . μαλακὸν διάτονον καλεῖται διὰ τὸ ἡσυχαστικόν τε καὶ εἰρηνικὸν ἦθος ἐμφαίνειν καὶ τὸ ἐντόνου ἠρέμα πως ταπεινότερον.*

Auch hierdurch wird der Satz bestätigt, den wir schon oben [8]) bei Gelegenheit der Behandlung des Synemmenon-Systems aufgestellt hatten, nämlich dass, je weiter sich das Melos von der Diatonik entfernt, je kleiner die Tonschritte sind, in denen es sich bewegt, um so mehr die *μαλακία* des Ethos zunimmt.

---

1) Aristid. p. 19 M; vgl. Georg. Pachym. a. a. O. p. 471; Bryenn. 387.

2) Harm. I, 16 init.

3) *Σεμνὸν καὶ ἐρρωμένον* Pachym. a. a. O. 422.

4) Mehr oder minder vollständige Charakteristiken des *διάτονον* im angeführten Sinn geben Aristid. a. a. O. und p. 111 M; Anon. Bellerm. 26; Theon Smyrn. p. 85 und 88; Bryenn. p. 387.

5) *Ἔντραχυ* und *ὑπάγροικον* nennt sie Sext. Emp. adv. mus. 50; auch Aristid. p. 134 bezeichnet sie als *σκληρόν τε καὶ ἀπειθές*.

6) Bei Vincent, notices et extraits p. 426 ff.

7) Über dieses *μαλακὸν ἔντονον* wörtlich ebenso Bryenn. p. 398, vgl. p. 430 ff.

8) S. 72.

§ 30. Das chromatische Geschlecht.

Wie schon bemerkt, hat das Chroma in den verschiedenen Perioden der griechischen Musikgeschichte eine sehr verschiedene Stellung eingenommen. Plutarch[1]) bemerkt hierüber: *τῷ χρωματικῷ γένει καὶ τῷ .... ῥυθμῷ τραγῳδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται, κιθάρα δὲ πολλαῖς γενεαῖς πρεσβυτέρα τραγῳδίας οὖσα ἐξ ἀρχῆς ἐχρήσατο. τὸ δὲ χρῶμα ὅτι πρεσβύτερόν ἐστι τῆς ἁρμονίας, σαφές. δεῖ γὰρ δηλονότι κατὰ τὴν τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἔντευξιν καὶ χρῆσιν τὸ πρεσβύτερον λέγειν· κατὰ γὰρ αὐτὴν τὴν τῶν γενῶν φύσιν οὐκ ἔστιν ἕτερον ἑτέρου πρεσβύτερον. εἰ οὖν τις Αἰσχύλον ἢ Φρύνιχον φαίη δι' ἄγνοιαν ἀπεσχῆσθαι τοῦ χρώματος, ἆρα γ' οὐκ ἂν ἄτοπος εἴη; ὁ γὰρ αὐτὸς καὶ Παγκράτην ἂν εἴποι ἀγνοεῖν τὸ χρωματικὸν γένος. ἀπείχετο γὰρ καὶ οὗτος ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τούτου, ἐχρήσατο δ' ἔν τισιν, οὐ δι' ἄγνοιαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεσιν ἀπείχετο· ἐζήλου γοῦν, ὡς αὐτὸς ἔφη, τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸν ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν.*

Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ Τυρταίου τε τοῦ Μαντινέως καὶ Ἀνδρέα τοῦ Κορινθίου καὶ Θρασύλλου τοῦ Φλιασίου καὶ ἑτέρων πολλῶν, οὓς πάντας ἴσμεν διὰ προαίρεσιν ἀπεσχημένους χρώματος κτλ.

Aus diesen mit Wahrscheinlichkeit auf Aristoxenus selbst zurückgehenden Worten ist ersichtlich, dass die Chromatik trotz des hohen Alters, das man ihr zuschrieb, in der archaischen, wie in der klassischen Musik eine sehr untergeordnete Rolle spielte. Sie blieb auf die Musik der Saiteninstrumente beschränkt, und noch in späterer Zeit bildete sie den Haupttummelplatz der Kitharavirtuosen. Aristides[2]) nennt sie schwer auszuführen und nur dem Berufsmusiker zugänglich (*τεχνικώτατον*). Dadurch aber darf man sich nicht zu der irrigen Annahme verleiten lassen, das Chroma habe überhaupt mehr in der Theorie als in der Praxis bestanden[3]). Dagegen sprechen allein schon die neuesten Funde auf dem Gebiet der Chorlyrik, die beiden Hymnen auf Apollo, in denen die Chromatik einen sehr breiten Raum einnimmt und in ganz bestimmt charakterisierender Tendenz angewandt wird. Das Gefühl für das Chroma war demnach noch lebendig zu einer Zeit, da das *ἐναρμόνιον* schon abgestorben war[4]). Ja, die Hinneigung zur Chromatik steigerte sich in der

1) De mus. c. 20. 2) 18—19 M.

3) So C. von Jan, Die Eisagoge des Bacchius, Straßburg 1891 (Progr.) S. 5. 4) S. unten S. 111.

nachklassischen Periode immer mehr und mehr. Daher die bittere Klage des Aristoxenus[1]): *οἱ μὲν γὰρ τῇ νῦν κατεχούσῃ μελοποιίᾳ συνήθεις μόνον ὄντες εἰκότως τὴν διάτονον λιχανὸν ἐξορίζουσι· συντονωτέραις γὰρ χρῶνται σχεδὸν οἱ πλεῖστοι τῶν νῦν. τούτου δ' αἴτιον τὸ βούλεσθαι γλυκαίνειν ἀεί, σημεῖον δ' ὅτι τούτου στοχάζονται, μάλιστα μὲν γὰρ καὶ πλεῖστον χρόνον ἐν τῷ χρώματι διατρίβουσιν, ὅταν δ' ἀφίκωνταί ποτε εἰς τὴν ἁρμονίαν, ἐγγὺς τοῦ χρώματος προσάγουσι συνεπισπωμένου τοῦ ἤθους.*

In der nachchristlichen Zeit vollends gewann die Chromatik in der Theatermusik die unbedingte Herrschaft und erregte durch ihre Weichlichkeit, wie bezeugt wird, bei der ältesten christlichen Kirche lebhaftes Ärgernis[2]).

Es scheint sich also in der griechischen Musik eine ähnliche Entwicklung vollzogen zu haben, wie in der modernen. Während in den Werken unserer Klassiker die Chromatik der Diatonik gegenüber noch verhältnismäßig in den Hintergrund tritt, spielt sie in den Werken der Romantiker, vor allen Richard Wagners, in der Melodik eine dominierende Rolle; auch hier hat sie, wie zu Aristoxenus' Zeiten, zu Anfang lebhaften Widerspruch zu überwinden gehabt.

Allerdings ist die antike Chromatik etwas von der modernen ziemlich Verschiedenes. Den Begriff des *πυκνόν* kennt die moderne Musik nicht. Aber ihrem Ethos nach ist die antike Chromatik mit der modernen aufs engste verwandt. Der Charakter der Weichlichkeit, den diese kleinen Tonschritte bei uns hervorrufen, wird auch schon von den Griechen voll anerkannt, wie die unten folgenden Zeugnisse darlegen werden.

Die Bezeichnung Chroma selbst ist aus dem Gebiet des Sichtbaren auf das des Hörbaren übertragen. Wie alles, was zwischen Schwarz und Weiß in der Mitte liegt, *χρῶμα* genannt wird, so heißt auch das zwischen dem diatonischen und dem enharmonischen in der Mitte liegende Klanggeschlecht das »chromatische«. So die Erklärung des Aristides[3]). Wir werden der

---

1) Erste Harmonik p. 23 M. Eine offenbare Nachbildung davon ist Boëth. I, 1; hier findet sich auch der interessante Volksbeschluss der Spartaner über Timotheus von Milet, einen Künstler, der statt des *ἐναρμόνιον* das Chroma zu bevorzugen pflegte.

2) Der heil. Ambrosius bemerkt ausdrücklich: quos non mortiferi cantus cromaticum scenicorum quae mentem emolliant ad amores, sed concentus ecclesiae et consona circa Dei laudes populi vox et pia vota delectent (Hexaëmeron VI).

3) A. a. O.; vgl. Mart. Cap. 942; Theon Smyrn. p. 86 f.; Bryenn. p. 387; Pachymeres bei Vincent, notices et extr. 16 p. 417; Boëth. I, 21; Marquard, Die harmonischen Fragmente des Aristoxenos p. 248 will in dieser Erklärung echt aristoxenisches Eigentum erblicken.

Wahrheit näher kommen, wenn wir den Namen von dem buntschillernden Charakter herleiten, den die kleinen Halbtonschritte der Chromatik verleihen; der Eindruck ist dem eines bunt wechselnden Farbenspieles analog.

Über das Ethos des chromatischen Geschlechts spricht sich der Bellermannsche Anonymus folgendermaßen aus[1]: *χρῶμα δὲ ἤτοι παρὰ τὸ τετράφθαι πως ἐκ τοῦ διατονικοῦ ἢ παρὰ τὸ χρώζειν μὲν αὐτὸ τὰ ἄλλα συστήματα, αὐτὸ δὲ μὴ δεῖσθαί τινος ἐκείνων. ἔστι δὲ ἥδιστόν τε καὶ γοερώτατον.* Ähnlich äußert sich Sextus Empirikus[2], der das Chroma *λιγυρόν* und *θρηνῶδες* nennt.

Dem männlichen Charakter des *διάτονον* tritt damit ein weibliches Element gegenüber, das einen stark sinnlichen Beigeschmack hat. Vermöge seiner Weichheit[3]) übt es einerseits einen verführerischen Reiz aus, andererseits erzeugt es jene leidenschaftliche Stimmung der Wehmut, welche die Energie des Handelns lähmt und daher eines Mannes unwürdig ist[4]).

Eine zusammenfassende Übersicht über die Ansichten der Alten von dem Charakter der beiden nicht diatonischen Klanggeschlechter giebt Philodem[5]) in seiner Schrift über die Musik: *καὶ περὶ τῆς ἐναρμονίου καὶ τῆς χρωματικῆς διαφέρονται οὐ κατὰ τὴν ἄλογον ἐπαίσθησιν ἀλλὰ κατὰ τὰς δόξας, οἱ μὲν ὥςπερ οἱ τούτῳ παραπλήσιοι τὴν μὲν φάσκοντες εἶναι σεμνὴν καὶ γενναίαν καὶ ἁπλῆν καὶ καθαράν, τὴν δ' ἄνανδρον καὶ φορτικὴν καὶ ἀνελεύθερον, οἱ δὲ τὴν μὲν αὐστηρὰν καὶ δεσποτικήν, τὴν δὲ ἥμερον καὶ πιθανὴν προσονομάζοντες, ἀμφότεροι δὲ ἃ μηδετέρᾳ πρόσεστιν ἐπιφέροντες, οἱ δὲ φυσικώτεροι τὸ πρὸς ἀκοὴν ἐξ ἑκατέρας δρέπεσθαι κελεύοντες, οὐδὲν ἄρα τῶν συναπτομένων οὐδετέρᾳ προσεῖναι κατὰ γ' αὐτὴν φύσιν αὐτῆς νομίζοντες.* Das jeweilig an erster Stelle Stehende bezieht sich auf das enharmonische, das Folgende auf das chromatische Geschlecht.

Das Ethos der antiken Chromatik ist uns in anschauliche Nähe gerückt durch die neuesten delphischen Funde, in denen sie einen breiten Raum einnimmt. Dass dieselben aus nachklas-

---

1) Anon. Bell. 26.

2) Adv. mus. 50.
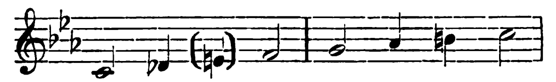
3) Boëth. I, 21: chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione (des *διάτονον*, s. oben S. 102, A. 6) discedens et in mollius decidens; Pachym. b. Vinc. a. a. O.: *τὸ ... χρῶμα γοερώτερον καὶ παθητικώτερον*; Macrob. comm. 2, 4 nennt es infame mollitie.

4) Auch hierfür giebt es Analogieen aus der modernen Zeit. Für das *γοερόν* der Chromatik vergleiche man z. B. das Instrumentalnachspiel der ersten Nummer von Mozarts Don Giovanni, für das Weichliche, sinnlich Verführerische die Venusbergscene in Wagners Tannhäuser.

5) 63, 2, 15 ff.

sischer Zeit stammen, stimmt mit der oben angeführten Klage des Aristoxenus bei Plutarch überein.

Das hier zu Grunde liegende chromatische System



ist interessant genug wegen der durch die Teilung des *πυκνόν* bewirkten Abweichung von dem gewöhnlichen chromatischen System, die die Skala unserer sogenannten harmonischen Molltonleiter sehr nahe bringt[1]).

Diese Chromatik wird nun in den beiden delphischen Hymnen zur Erzielung ganz bestimmter Effekte tonmalerischer Natur verwandt. Insbesondere ist es im ersten Hymnus[2]) ein größerer chromatischer Melodiekomplex, der sich auffallend genug von seiner Umgebung abhebt und die raffinierte Manier jener *διθυραμβοποιοί* zum Ausdruck bringt. Der Dichter schildert hier das bunte Gewoge der zum Opfer versammelten Festgemeinde; Flöte und Kithara ertönen und Rauchwolken wallen von den Altären zum Himmel auf. Dem entspricht der für unser Empfinden wunderliche, aber doch höchst charakteristische melodische und rhythmische Ausdruck der Komposition. Die einzelnen Worte greifen über die Taktgrenzen hinüber, die Längen des päonischen Metrums werden häufiger aufgelöst, vor allem aber malt die in buntem Farbenglanze schillernde chromatische Melodie in sehr eigenartiger Weise die bewegte Feststimmung der zu Gebet und Opfer versammelten Gemeinde. Ganz ähnlich verhält es sich mit der analogen Partie des zweiten Hymnus[3]).

So lassen uns denn die delphischen Funde einen Einblick thun in eine Kunst, die in einer langen Entwicklung sich ihrer einzelnen Ausdrucksmittel voll bewusst geworden war und jedes einzelne in raffinierter Weise zu verwerten verstand. Man suchte starke Effekte im Ausdruck von Lust und Leid und zu diesem Zwecke war die Chromatik wie geschaffen, die in der klassischen Tragödie verpönt gewesen war. Der Umschwung erinnert sehr an moderne Verhältnisse. Auch bei uns ist die Chromatik erst in nachklassischer Zeit in den Vordergrund getreten, auch bei uns hatte sie anfänglich seitens der Anhänger der Alten heftigen Widerstand erfahren. Hier wie dort befürchtete man eine Verweichlichung und Entartung der gesamten Musik, falls das chromatische Element zu überwiegender Geltung gelangen sollte.

---

1) Vgl. hierzu Crusius, die delphischen Hymnen, Gött. 1894, S. 105 f.

2) Takt 34—66. Citiert ist nach Gevaert, la mélopée antique dans le chant de l'église latine 1895/6. Appendice I et II.

3) Takt 66—80.

Für die antike Zeit hat sich diese Befürchtung auch wirklich bewahrheitet. Seit dem Absterben der hohen Kunstformen der klassischen Zeit begann die Verflachung auch auf musikalischem Gebiete. Die Poesie wusste ihrer Schwesterkunst keinen Inhalt mehr zu liefern, den diese mit ihrem Geiste hätte durchdringen können. Und so gelangten Virtuosentum einerseits und Theatermusik seichtester Sorte andererseits zu voller Blüte. Ihre raffinierten, weichlichen Weisen mochten wohl mit gutem Grunde dem Ernste der ältesten christlichen Kirche ein Greuel sein und das harte Urteil des heiligen Ambrosius rechtfertigen, das wir oben [1]) angeführt haben.

Über das Ethos der verschiedenen Schattierungen der Chromatik bemerkt Pachymeres [2]): *χρῶμα σύντονον καλεῖται διὰ τὸ ἧττον τοῦ μαλακοῦ χρώματος γοερώτερόν τε καὶ παθητικὸν ἦθος ἐμφαίνειν ..... χρῶμα μαλακὸν ... διὰ τὸ μᾶλλον τετράφθαι καὶ ἐξηλλάχθαι τῶν διατονικῶν γενῶν καὶ παθητικώτερόν τε καὶ γοερώτερον ἦθος ἐμφαίνειν*; vgl. Bryenn. p. 399 ff.

§ 31. Das enharmonische Geschlecht.
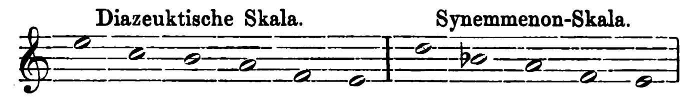
Am ungenießbarsten auf dem ganzen Gebiete der griechischen Musik erscheint dem modernen Hörer die Enharmonik. Sie ist das künstlichste unter allen drei Geschlechtern und deshalb auch der Entstehung nach das jüngste. Aristoxenus sagt hierüber [3]): *Ὄλυμπος δὲ ... ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὑρετὴς γεγενῆσθαι. τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν.*

Aber Olympus bediente sich den Berichten der Alten zufolge noch nicht der späterhin den Griechen geläufigen Enharmonik, sondern führte eine Art Vorstufe ein, bei der das Hauptcharakteristikum des späteren *ἐναρμόνιον*, die Zerteilung des Halbtonschrittes in zwei *διέσεις*, noch fehlte. Sein Ausgangspunkt war das *διάτονον*. Aristoxenus berichtet [4]): *ἀναστρεφόμενον τὸν Ὄλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανὸν καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους, καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου.*

---

1) S. oben S. 105, A. 2.
2) Vincent, notices p. 429 f.
3) Plut. de mus. c. 11.
4) Plut. de mus. c. 11.

Die Skala des Olympus war also folgende:



zusammengesetzt aus Halbton- und großen Terzenschritten.

Erinnern wir uns nun der oben[1]) erwähnten Thatsache, dass die Griechen es liebten, bestimmte Stufen der Skala zu vermeiden, um eben ein ganz bestimmtes Ethos hervorzurufen. Dies geschah nun auch in der eben erwähnten Skala des Olympus, welche damit von sieben Stufen auf fünf reduziert wurde. Bemerkenswert ist das Zurücktreten des Ganztonschrittes, der in dem *σύστημα διεζευγμένων* nur einmal, in dem *σύστημα συνημμένων* aber gar nicht vorkommt. Eine um so größere Rolle spielen die beiden Halbtonschritte, abwechselnd mit dem Intervall der großen Terz. Es ist eine Skala, die zwar ihrem Grundcharakter nach diatonisch ist, aber infolge des stärkeren Hervortretens der halben Töne in Verbindung mit einem Intervall, das größer ist als ein Ganzton, sich bereits den beiden andern *γένη* nähert.

Unbestritten haben derartige Melodieen auch für uns noch einen eigenartigen Reiz. Auf das Empfinden der Griechen aber vollends muss das *κάλλος τοῦ ἤθους* solcher Kompositionen eine ungeheure Wirkung ausgeübt haben, denn der Ruhm des alten, sagenumsponnenen Meisters Olympus gründete sich in erster Linie auf die angeführte Neuerung, wie Plutarch[2]) berichtet: *φαίνεται δ' Ὄλυμπος αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγένητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.*

Die Überlieferung über Olympus und seine Thätigkeit ist kritisch noch zu wenig gesichtet, als dass ein gesichertes Urteil über das eigentliche Wesen dieser »älteren Enharmonik« möglich wäre. Die einen halten an der Tradition der Alten selbst fest und erklären sie als eine Vereinfachung der diatonischen Skala zum Zweck der Erzeugung eines bestimmten Ethos[3]). Die andern[4]) verlassen den Boden der griechischen Musikgeschichte und ziehen zum Vergleich die fünfstufigen Tonleitern der alten

1) S. 71. 2) A. a. O. fin.

3) So besonders Westphal, Mus. d. gr. Altert. S. 117, 130; Harmon. 3. Aufl. S. 86 ff

4) C. v. Jan, Philol. Wochenschr. Nr. 43. Riemann, Musiklexikon 4. A., u. »Fünfstufige Tonleitern«. Lässt man in der phrygischen und lydischen Skala, die ja beide in so nahen Beziehungen zur Thätigkeit des Olympus stehen, die Lichanos aus, so entstehen in der That zwei Tonleitern ohne Halbtonschritte.

Chinesen und Kelten sowie gewisse gregorianische Melodieen herbei, welche alle den Halbtonschritt grundsätzlich vermeiden. Letzteren ist jedoch entgegenzuhalten, dass jene »ältere Enharmonik« dem Bericht Plutarchs zufolge nur in dorischen Melodieen zur Verwendung kam, wo sie ja keineswegs eine Vermeidung, sondern eine entschiedene Bevorzugung des Halbtonschrittes zur Folge hatte. Auch ist jene fünfstufige Tonleiter zwar bei Kelten und Chinesen nachgewiesen, nicht aber meines Wissens bei denjenigen Völkerschaften, welche für die Entwicklung der griechischen Musik von maßgebendem Einfluss gewesen sind, d. h. bei den Völkerschaften des Orients. Wir thun daher besser daran, den Boden der rein griechischen Musik nicht zu verlassen und zur Erklärung jener dem Olympus zugeschriebenen Skala auf die Gepflogenheit der griechischen Komponisten hinzuweisen, gemäß deren sie sich um des Ethos willen in bestimmten Kompositionen bestimmter Töne der Skala enthielten.

Die Zeit des Aufkommens der späteren Enharmonik, welche den Halbton des diatonischen Tetrachords in zwei *διέσεις* teilte, ist nicht mit Sicherheit festzustellen; nach einer Vermutung Westphals [1]) verdankten die Griechen ihre Einführung dem alten kolophonischen Meister Polymnastus.

Jedenfalls galt sie schon den Alten wegen ihrer komplizierten Klangverhältnisse, an die sich das Ohr nicht ohne Schwierigkeit gewöhnte, für das jüngste der drei Geschlechter: *τρίτον δὲ καὶ νεώτατον τὸ ἐναρμόνιον· τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις*, sagt Aristoxenus [2]). Aus demselben Grunde ging bald nach dem Abschluss der klassischen Periode das Verständnis für die Enharmonik dem Publikum gänzlich verloren. Aristoxenus [3]) beklagt sich darüber, dass sich die Neueren diesem Klanggeschlecht gegenüber gänzlich ablehnend verhielten, *ὥςτε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πολλοῖς ὑπάρχειν. οὕτω δ' ἀργῶς διάκεινται καὶ ῥαθύμως, ὥςτε μηδ' ἔμφασιν νομίζειν παρέχειν καθόλου τῶν ὑπὸ τὴν αἴσθησιν πιπτόντων τὴν ἐναρμόνιον δίεσιν, ἐξορίζειν δ' αὐτὴν ἐκ τῶν μελῳδημάτων, πεφλυαρηκέναι τε τοὺς δόξαντάς τι περὶ τούτου καὶ τῷ γένει τούτῳ κεχρημένους. ἀπόδειξιν δ' ἰσχυροτάτην τοῦ τἀληθῆ λέγειν φέρειν οἴονται μάλιστα μὲν τὴν αὐτῶν ἀναισθησίαν, κτλ.*

Bei den *ἀρχαῖοι* dagegen stand die Enharmonik in hohen Ehren. Aristoxenus sagt [4]): *οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γε-*

1) Musik des griech. Altertums S. 131; Harmonik 3. Aufl. S. 94 f.
2) Erste Harmonik p. 45 Westph. 3) Bei Plut. de mus. c. 38.
4) Bei Plut. a. a. O.; vgl. Georg. Pachym. a. a. O. p. 430; Bryenn. p. 400 f.

νων, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο, παντελῶς παρῃτήσαντο. Und bei Philodem[1]) heißt es außer der oben[2]) angeführten Stelle von dem Ethos dieses *γένος*: .... *πλείστων Ἑλληνικῶν αὐτῶν τὴν τοιαύτην λέγει καλὸν καὶ θαυμάσιόν τι ἡγουμένων τὴν ἐναρμόνιον μελῳδίαν.* Ähnlich lautet der Bericht des Sextus Empirikus[3]): *ἡ ἁρμονία αὐστηροῦ τινος ἤθους καὶ σεμνότητος κατασκευαστικὴ πως ὑπῆρχε.* Theon Smyrnaeus[4]) nennt die Enharmonik *ἄριστον* und *ἀκριβέστερον*, daher sei sie nur den hervorragendsten Künstlern zugänglich[5]); Aristides[6]) bezeichnet ihr Ethos als *διεγερτικόν καὶ ἤπιον.* Und noch Vitruv[7]) rühmt die Würde und Erhabenheit dieses Geschlechts: est harmonia modulatio ab arte concepta et ea re cantio eius maxime gravem et egregiam habet auctoritatem; Boëthius[8]) endlich nennt es im Gegensatz zu den beiden andern *γένη* optimum atque coniunctum. Das Zeugnis dieser beiden letzteren stammt jedoch nicht aus ihrer eigenen Erfahrung, denn die Enharmonik war zu ihrer Zeit längst außer Gebrauch, sondern sie entnahmen ihre Weisheit den alten Theoretikern, Boëthius vornehmlich den Pythagoreern.

Die Enharmonik kam, wie wir gesehen haben, schon zu Aristoxenus' Zeiten immer mehr und mehr ab und musste schließlich der Chromatik den Platz räumen. Dieser Umschwung vollzog sich ganz allmählich. Die oben[9]) angeführten Worte des Aristoxenus von der Verschmelzung der beiden Geschlechter behufs Erzeugung einer bestimmten Wirkung lassen deutlich ein Übergangsstadium erkennen, das sich durch ein Zurücktreten der *διέσεις*, des Hauptcharakteristikums der Enharmonik, und durch ein stärkeres Hervorheben des rein chromatischen Elements kennzeichnete.

War die Chromatik vorzugsweise auf dem Gebiet der Kithara-Musik zu Hause[10]), so gehörte das *ἐναρμόνιον* mehr der Aulos-Musik an. Jene ältere Enharmonik wird als eine Erfindung des Olympus bezeichnet, d. h. sie steht in Zusammenhang mit jener Invasion kleinasiatischer Flötenmusik in Griechenland, die um das Ende des achten Jahrhunderts anzusetzen ist, und Polymnastus, den Westphal den Begründer der eigentlichen Enharmonik nennt, war ebenfalls Aulode und Aulet. Der Aulos mit seinem klaren und bestimmten Dauerton war eben weit besser geeignet, das kleine Intervall der *δίεσις* zum Ausdruck zu bringen, als das Saiteninstrument, dessen schwächerer, flüchtigerer

---

1) 53, 74, 6 ff. 2) S. 106. 3) Adv. mus. 50.
4) p. 87—88, vgl. Bryenn. p. 387. 5) Vgl. Aristid. p. 19.
6) A. a. O. p. 111. 7) De arch. V, 4. 8) I, 21.
9) S. 105. 10) S. oben S. 104.

Klang die feinen Tonverhältnisse des ἐναρμόνιον nicht mit gleicher plastischer Deutlichkeit auszuprägen imstande war.

Auch in der Vokalmusik fand die Enharmonik Verwendung, blieb jedoch naturgemäß auf den Einzelgesang beschränkt. Das neu aufgefundene Fragment des euripideischen Orestes giebt uns ein merkwürdiges Beispiel von der Verwendung der Enharmonik in der tragischen Monodie. Dagegen dürfte ihr Gebrauch im Chorgesang berechtigtem Zweifel unterliegen. Dies liegt in der Natur der Sache selbst. Ein unisoner Chorgesang war damals so wenig wie heutzutage imstande, das Intervall der δίεσις in einer dem Ohr noch unterscheidbaren Weise zum Vortrag zu bringen.

Uns Modernen ist die Verehrung, welche das klassische Zeitalter der griechischen Musik dem enharmonischen Klanggeschlechte entgegenbrachte, ein unlösbares Rätsel. Ein Blick vollends in das euripideische Orestesfragment lehrt uns, dass wir hier mit unserem Verständnis am Ende sind. Die Klangverhältnisse eines Geschlechts wie des enharmonischen waren eben nur möglich in einer Kunst, welche ihre Hauptaufgabe darin erblickte, durch intensive Steigerung recitierender Deklamation das zu Grunde liegende Dichterwort zu kommentieren. In dem Bestreben, dieser Aufgabe zu genügen und die feinen Abstufungen des sprachlichen Accents auch in der Gesangsmelodie zu deutlichem Ausdruck zu bringen, musste sie darauf kommen, jene feinen Klangschattierungen ihrem Tonsysteme einzufügen, die das enharmonische Geschlecht aufweist.

§ 32. Verbindung von γένος und ἁρμονία.

In den Berichten der alten Theoretiker weisen mancherlei Spuren darauf hin, dass ähnlich wie die Oktavengattungen auch die Klanggeschlechter bestimmte Sphären ihrer Anwendung hatten und sich somit auch mit ganz bestimmten ihnen entsprechenden ἁρμονίαι verbanden. Natürlich ist hierbei nicht an eine völlig und konsequent durchgeführte Klassifikation zu denken, denn damals wie heutzutage war dem Komponisten das Recht gewahrt, zur Erzielung bestimmter Wirkungen gelegentlich aus dem Rahmen der Schulregel herauszutreten.

Die Diatonik, als das natürlichste und verbreitetste, fand in allen drei Stilarten[1]) Anwendung, im Nomos, im lyrischen und im tragischen Chorgesang, sowie in den Solopartieen der Tragödie. Sie konnte daher mit allen Tonarten verbunden werden.

1) S. § 19.

Das Chroma dagegen, das in der klassischen Zeit sowohl von der Chorlyrik als von der Tragödie ausgeschlossen war[1]), war ursprünglich auf die Kitharamusik beschränkt[2]). Als Parallele hierzu aus der Reihe der Oktavengattungen wäre die *ὑποδωριστί* anzuführen, die ja von Aristoteles[3]) *κιθαρῳδικωτάτη τῶν ἁρμονιῶν* genannt wird.

Später jedoch, zur Zeit des Timotheos und Philoxenos, nahm die Chromatik einen ungeheuren Aufschwung und drang allmählich in alle Zweige musikalischer Kunstübung ein, ja sogar in die tragische Monodie, wo sie der durch die Süßlichkeit und Weichheit seiner Melodieen bekannte Komponist Agathon einführte[4]).

Von der Enharmonik endlich sagt Aristoxenus selbst[5]), sie habe sich am meisten für die dorische Tonart geeignet, gleichwie die Diatonik für die phrygische. Dazu kommt die schon oben erwähnte Nachricht bei Aristoxenus-Plutarch[6]), Olympus habe seine enharmonische Neuerung zunächst *ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου* eingeführt.

Aber derselbe Olympus soll, wiederum nach Plutarch[7]), in seinem Nomos auf Athene das enharmonische Geschlecht mit der phrygischen Tonart verbunden haben, und nach ihm, sagt Plutarch[8]), *τὸ ἡμιτόνιον διῃρέθη ἔν τε τοῖς λυδίοις καὶ ἐν τοῖς φρυγίοις*. Von einer ausschließlichen Verbindung des *ἐναρμόνιον* mit der *δωριστί* kann also keine Rede sein, wenn auch anzunehmen ist, dass der Charakter der *σεμνότης*, welcher beiden gemeinsam war, jene Verbindung oft genug nahelegte.

Man sieht, die Griechen gingen hinsichtlich dieses Punktes über die Aufstellung ganz allgemein gehaltener Normen nicht hinaus. Sie begnügten sich damit, festzustellen, dass die Gemeinsamkeit des Ethos eine bestimmte Oktavengattung häufig mit einem bestimmten Klanggeschlecht verbunden erscheinen ließ, geleitet von der richtigen Überzeugung, dass einerseits hier die künstlerische Freiheit des Einzelnen keine strikten Regeln duldet, andererseits aber auch die allgemeinen Kunstprinzipien in den verschiedenen Epochen verschieden sind.

---

1) S. 104. 2) Plut. de mus. c. 20. 3) Probl. XIX, 48.
4) Plut. quaest. conv. III, 1; Zenob. prov. I, 2.
5) Clem. Alex. strom. VI, 11. 6) Plut. de mus. c. 11.
7) A. a. O. c. 33. 8) A. a. a. O. c. 11.

§ 33. Die *μεταβολαί* der griechischen Melopoiie.

Auch die griechische Musik kannte, wie die moderne, verschiedene Mittel, um in einem und demselben Musikstück einen Umschlag der Stimmung hervorzubringen. Dass damit natürlich auch ein Wechsel im Ethos Hand in Hand geht, ist selbstverständlich.

Der griechische Ausdruck für diesen Stimmungswechsel war *μεταβολή*. Aristoxenus[1]) giebt folgende geistreiche Definition: *τί ποτ' ἐστὶν ἡ μεταβολὴ καὶ πῶς γιγνόμενον; — λέγω δ' οἷον πάθους τινὸς συμβαίνοντος ἐν τῇ τῆς μελῳδίας τάξει.* Die späteren Theoretiker erläutern das Wesen der *μεταβολή* in voller Übereinstimmung miteinander. Am deutlichsten spricht sich Aristides aus[2]): *μεταβολή ἐστιν ἀλλοίωσις τοῦ ὑποκειμένου συστήματος καὶ τοῦ τῆς φωνῆς χαρακτῆρος· εἰ γὰρ ἑκάστῳ συστήματι καὶ ποιός τις ἐπακολουθεῖ τῆς φωνῆς τύπος, δῆλον ὡς ἅμα ταῖς ἁρμονίαις καὶ τὸ τοῦ μέλους εἶδος ἀλλοιωθήσεται.* Allgemeiner sprechen sich die übrigen aus: Kleonides[3]): *μεταβολὴ δέ ἐστιν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις;* Bacchius[4]): *μεταβολὴ δὲ τί ἐστιν; ἑτεροίωσις τῶν ὑποκειμένων, ἢ καὶ ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις;* der Bellermannsche Anonymus[5]): *μεταβολὴ δέ ἐστιν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον ἀλλοίωσις ἰσχυρὰ καὶ ἀθρόα.* Der offenbar aus ein und derselben Quelle stammende Bericht der drei Letztgenannten deutet das Wesen der *μεταβολή* nur in den allgemeinsten Umrissen an[6]).

Die Metabole kam in der Musik der Holzblasinstrumente früher auf als in der der Saiteninstrumente. Schon der *νόμος τριμερής* des Argivers Sakadas wies eine *μεταβολή* der Tonart auf und erhielt eben darnach seinen Namen[7]). Sakadas aber war Flötenvirtuos. Dagegen wird von der Kitharodenschule Terpanders berichtet[8]): *τὸ δ' ὅλον ἡ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρῳδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει. οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς. ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἑκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν.*

---

1) Harm. p. 38 M.; darnach Bryenn. p. 390.

2) p. 24 f. M.; darnach Mart. Cap. 964: transitus est alienatio vocis in figuram alteram soni und Bryenn. 390.

3) p. 2 M. 4) p. 14 M. 5) p. 65.

6) C. von Jan (Musici scriptt. p. 180 u. 305; ders. »Die Eisagoge des Bacchius«, Straßb. 1891, S. 22) will *τόπον* deshalb unter Hinweis auf die Stelle des Aristides in *τύπον* ändern.

7) Plut. de mus. c. 8. 8) Plut. a. a. O. c. 6.

In der eigentlich klassischen Zeit spielte demnach die Metabole eine verhältnismäßig geringe Rolle. Dagegen wurde sie in der nachklassischen Epoche von den spätattischen Dithyrambikern, die ja auch die vordem verpönte Chromatik auf den Schild hoben, mit Eifer aufgegriffen. Kühne Modulationen aller Art scheinen ein Hauptingrediens dieser antiken Zukunftsmusik gebildet zu haben. So lässt der Komiker Pherekrates[1]) die geplagte Musik selbst auftreten und über ihren Peiniger Phrynis in folgende bittere Klage ausbrechen:

Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλών τινα
Κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,
Ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.

Und deutlich sagt Dionysius von Halikarnass von dem Stile dieser Komponisten[2]): *οἱ δέ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον, δωρίους τε καὶ φρυγίους καὶ λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ᾄσματι ποιοῦντες, καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον, τοτὲ μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τοτὲ δὲ χρωματικάς, τοτὲ δὲ διατόνους.* Und ein Nachhall der Weise dieser spätattischen Dithyrambiker tönt jetzt, nach zweitausendjähriger Vergessenheit, dem modernen Ohr aus den neuaufgefundenen delphischen Hymnen wieder entgegen; auch in ihnen wird die Metabole häufig zur Verwendung gebracht[3]).

Zwar wussten auch die Künstler der klassischen Periode das Kunstmittel der Abwechslung sehr wohl zu würdigen; *ἡ μεταβολὴ παντὸς ἔργου χρῆμα ἡδύ*, sagt Dionysius von Halikarnass[4]). Aber sie suchten mehr mit rhythmischen als mit melischen Mitteln jene Abwechslung zu erzeugen, wie seinerzeit[5]) zu zeigen sein wird.

Von großem Interesse sind die Ausführungen Platos. Er verweist die Dichter, welche die verschiedenartigsten Affekte in unserer Seele hervorrufen, ein für alle Mal aus seinem Staat[6]). Denn eine gleichmäßige, von jeder leidenschaftlicheren Regung freie Grundstimmung ist die unerlässliche Vorbedingung für ein tugendhaftes Leben; demnach muss auch in der Musik alles vermieden werden, was dieses seelische Gleichgewicht stören könnte[7]). Ähnlich spricht sich Aristoteles aus[8]): *παθητικὸν* ...

1) Plut. a. a. O. c. 30. 2) De comp. verb. c. 19.
3) S. unten S. 116 f.; § 48.
4) A. a. O. c. 12; vgl. Kap. 11; (*ἡ ἀκοὴ*) *ἀσπάζεται τὰς μεταβολάς.*
5) § 48.
6) Resp. X, 605 A.: *ὁ δὴ μιμητικὸς ποιητὴς δῆλον ὅτι ... πέφυκε ... πρὸς τὸ ἀγανακτητικόν τε καὶ ποικίλον ἦθος διὰ το εὐμίμητον εἶναι ... καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκῃ οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν ὅτι ... τῆς ψυχῆς ... ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν.*
7) Vgl. bes. resp. III, 397 B; legg. VII, 812 D.
8) Probl. XIX, 6.

τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.

Die *μεταβολή* kann verschiedener Art sein. Kleonides[1]) führt vier Arten an: *κατὰ γένος, κατὰ σύστημα, κατὰ τόνον* und *κατὰ μελοποιΐαν.* Bacchius[2]) fügt noch hinzu eine *μεταβολὴ κατὰ τρόπον, κατὰ ἦθος, κατὰ ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* und *κατὰ τόπον*, welch letztere auch der Bellermannsche Anonymus[3]) erwähnt. Die verschiedenen Arten der rhythmischen Metabole lassen wir vorerst beiseite und wenden uns der rein melischen zu.

Als erste Art führt Kleonides[4]) die Metabole *κατὰ γένος* an mit der Erläuterung: *ὅταν ἐκ διατόνου εἰς χρῶμα ἢ ἁρμονίαν ἢ ἐκ χρώματος ἢ ἁρμονίας εἴς τι τῶν λοιπῶν μεταβολὴ γένηται*; damit stimmen die Ausführungen des Bellermannschen Anonymus und des Bacchius überein[5]).

Dieser Wechsel kann jedoch keine allzu große Bedeutung in der griechischen Melopoiie gehabt haben, da einerseits die Chromatik eine ziemlich untergeordnete Rolle spielte, andererseits aber die Enharmonik bald wieder in Abgang kam. Eine sehr charakteristische Metabole dieser Gattung liegt uns in dem ersten delphischen Apollohymnus vor, wo von Takt 34—66 die Diatonik plötzlich einer sehr leidenschaftlich bewegten Chromatik Platz macht.

Die *μεταβολαὶ κατὰ σύστημα* und *κατὰ τόνον* sind dem Prinzip nach dasselbe; beide bezeichnen das, was wir heutzutage im engeren Sinne »Modulation« nennen, und zwar ist die *μεταβολὴ κατὰ σύστημα* die Modulation aus einer Tonart nach der Unterdominanttonart. Der unserer Theorie fremde Begriff des *σύστημα* brachte es mit sich, dass gerade diese Modulation noch besonders hervorgehoben wurde. Ganz folgerichtig nach der Theorie der Alten definiert Kleonides[6]) diese Art der Metabole: *ὅταν ἐκ συναφῆς εἰς διάζευξιν ἢ ἀνάπαλιν μεταβολὴ γένηται.* Näher kommt unserer modernen Auffassung Ptolemäus[7]): *ἔοικε μέντοι τὸ τοιοῦτο σύστημα παραπεποιῆσθαι τοῖς παλαιοῖς πρὸς ἕτερον εἶδος μεταβολῆς, ὡσανεὶ μεταβολικόν τι παρ᾽ ἐκεῖνο ἀμετάβολον.* Auch Aristides hat diese Art der Modulation im Auge, wenn er von der *περιφερὴς μελῳδία* spricht[8]): *περιφερὴς δὲ* (sc. *ἀγωγή*) *ἡ ἐμμετάβολος· οἷον εἴ τις κατὰ συναφὴν τετράχορδον ἐπιτείνας ταὐτὸν ἀνείη τῷ κατὰ διάζευξιν* und an einer zweiten

1) Isag. p. 20 M.; vgl. Mart. Cap. p. 964; Bryenn. p. 390.
2) Isag. p. 13 f. 3) § 27, vgl. § 65. 4) A. a. O.
5) An. Bell. 65; Bacch. p. 14 M.
6) Is. a. a. O.; vgl. Anon. Bell. a. a. O.; Bacch. a. a. O. Bryenn. 390.
7) Harm. II, 6. 8) I, p. 19 M.

Stelle[1]): *περιφερὴς* (sc. *ἀγωγή*) ... *ἡ κατὰ συνημμένων μὲν ἐπιτείνουσα, κατὰ διεζευγμένων δ' ἀνιεῖσα ἢ ἐναντίως. αὕτη δὲ κἂν ταῖς μεταβολαῖς θεωρεῖται.*

Über die Art der Anwendung und über den Eindruck einer derartigen Modulation äußert sich Ptolemäus folgendermaßen[2]): *ἀναβαῖνον ... τὸ μέλος ἐπὶ τὴν μέσην, ὅταν μή, ὡς ἔθος εἶχεν, ἐπὶ τὸ τῶν διεζευγμένων τετράχορδον ἔλθῃ, καὶ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν τῷ τῶν μέσων· ἀλλὰ περισπασθὲν ὥςπερ συναιρεθῇ πρὸς τὸ συνημμένων τῇ μέσῃ τετράχορδον· ὥςτε ἀντὶ τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ τεσσάρων ποιῆσαι πρὸς τοὺς πρὸ τῆς μέσης φθόγγους· ἐξαλλαγὴ γίνεται καὶ πλάνη ταῖς αἰσθήσεσι τοῦ γινομένου παρὰ τὸ προσδοκηθέν· καὶ πρόσφορος μέν, ὅταν σύμμετρος ἡ συναίρεσις καὶ ἐμμελής, ἀπρόσφορος δέ, ὅταν τοὐναντίον.* Hinzugefügt wird, dass eine solche Modulation, richtig angewandt, deswegen einer günstigen Wirkung sicher sei, weil sie weder zu große noch zu kleine *ἐμβάσεις τοῦ μέλους* hervorrufe.

Diese Angaben haben durch die in jüngster Zeit gemachten Funde ihre Bestätigung erhalten. Die delphischen Hymnen weisen in der That eine Verwendung des *συνημμένων*-Tetrachords auf, durch die eine unserer modernen Modulation ähnliche Wirkung erzielt wird.

Die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* erläutert Kleonides folgendermaßen[3]): *ὅταν ἐκ δωρίων εἰς φρύγια, ἢ ἐκ φρυγίων εἰς λύδια ἢ ὑπερμιξολύδια ἢ ὑποδώρια, ἢ καθόλου ὅταν ἔκ τινος τῶν δεκατριῶν τόνων εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβολὴ γένηται. γίνονται δὲ μεταβολαὶ ἀπὸ τῆς ἡμιτονιαίας ἀρξάμεναι μέχρι τοῦ διὰ πασῶν, ὧν αἱ μὲν κατὰ σύμφωνα γίνονται διαστήματα, αἱ δὲ κατὰ διάφωνα. τούτων δ' ἐμμελεῖς μὲν αἵ τε κατὰ σύμφωνα γινόμενα διαστήματα καὶ ἡ τονιαία. τῶν δὲ λοιπῶν αἱ μὲν ἄσσον ἐμμελεῖς ἧττον ἢ ἐκμελεῖς, αἱ δὲ μᾶλλον* (*ἀπέχουσαι μᾶλλον* erg. Jan, mus. script. p. 205). *ἐν ὅσαις μὲν οὖν αὐτῶν πλείων ἡ κοινωνία, ἐμμελέστεραί εἰσιν, ἐν ὅσαις δὲ ἐλάττων, ἐκμελέστεραι· ἐπειδὴ ἀναγκαῖον πάσῃ μεταβολῇ κοινόν τι ὑπάρχειν ἢ φθόγγον ἢ διάστημα ἢ σύστημα. λαμβάνεται δὲ ἡ κοινωνία καθ' ὁμοιότητα φθόγγων· ὅταν γὰρ ἐπ' ἀλλήλους ἐν ταῖς μεταβολαῖς πέσωσιν ὅμοιοι φθόγγοι κατὰ τὴν τοῦ πυκνοῦ μετοχήν, ἐμμελὴς γίνεται ἡ μεταβολή, ὅταν δὲ ἀνόμοιοι, ἐκμελής.*

Aus dieser Stelle ist ersichtlich, dass dem Griechen die Modulation nach der Quinte oder Quarte am angenehmsten klang, ja dass überhaupt dasselbe Prinzip galt, wie in der modernen Modulation: ein Übergang aus einer Tonart in eine andere klingt um so ungezwungener und melodischer, je mehr Töne den beiden

1) II, p. 29 M.
2) Harm. II, 6, vgl. Pachym. a. a. O. p. 487.
3) Is. p. 20 f. M.; vgl. Anon. Bell. a. a. O.; Bacch. a. a. O.

Tonarten gemeinsam sind. Kleonides' Zeugnis wird bestätigt durch Aristides[1]) und Ptolemäus, welch letzterer bemerkt[2]): ... *ὡς οὐχ οὕτω τῆς εἰς τοὺς ἐφεξῆς τόνους μεταβάσεως πρόσφορον ποιούσης τὴν μεταβολήν, ὡς τῆς εἰς τοὺς ταῖς πρώταις διαφέροντας συμφωνίαις.*

Auffallend kann erscheinen, dass keiner der alten Berichte eine *μεταβολὴ καθ' ἁρμονίαν* erwähnt, was doch im Hinblick auf die hohe Bedeutung der Oktavengattungen für die griechische Melopoiie sehr nahe läge. Zwei Fälle einer solchen Metabole waren möglich: einmal konnte die Oktavengattung innerhalb derselben Transpositionsskala wechseln. Allein dies scheint nicht als eigentliche »Modulation« empfunden worden zu sein. Insbesondere der Wechsel zwischen den beiden Paralleltonarten mit gemeinsamer Tonika, z. B. zwischen Dorisch und Hypodorisch hatte nicht die Geltung einer eigentlichen Metabole. Aber auch andere, nicht so nahe verwandte *ἁρμονίαι* gehen innerhalb desselben *τόνος* ohne Schwierigkeit ineinander über, wie die Kirchentöne des Mittelalters beweisen[3]). Die Alteration, die hier erzeugt wird, geht unmerklich vor sich, die Kontrastwirkung, die erzielt wird, ist eine zu schwache, als dass für den Griechen hier der Begriff der *μεταβολή* in Anwendung käme.

Anders liegt der Fall, wenn *ἁρμονία* und *τόνος* zu gleicher Zeit wechseln. Hier lag es sehr nahe, den Schlusston einer *ἁρμονία* festzuhalten, jedoch auf ihm eine andere *ἁρμονία* aufzubauen. Dies zog natürlich auch einen Wechsel des *τόνος* nach sich, wie wenn wir z. B. heute von C-dur nach C-moll modulieren. Solcher Art war wohl der schon erwähnte *νόμος τριμερής* des Sakadas[4]). Die erste Strophe desselben war dorisch, also auf der Skala e' d' c' h a g f e aufgebaut. Wollte man hieraus unter Beibehaltung des Schlusstones e nach der *φρυγιστί* modulieren, so mussten zwei Stufen erhöht werden. Es ergiebt sich also für die zweite Strophe des Nomos die Skala: e' d' cis' h a g fis e, ebenso für die dritte, lydische Strophe die Skala: e' dis' cis' h a gis fis e.

Es fielen also für gewöhnlich die *μεταβολαὶ καθ' ἁρμονίαν* und *κατὰ τόνον* zusammen. Die Wirkung beider beschreibt eingehend Ptolemäus[5]): *εἰσὶ δὲ καὶ παρὰ τὸν οὕτω λεγόμενον τόνον μεταβολῶν δύο πρῶται διαφοραί· μία μὲν καθ' ἣν ὅλον τὸ μέλος ὀξυτέρᾳ τάσει διέξιμεν, ἢ πάλιν βαρυτέρᾳ, τηροῦντες τὸ διὰ παντὸς τοῦ εἴδους ἀκόλουθον. δευτέρα δέ, καθ' ἣν οὐχ ὅλον τὸ μέλος ἐξαλλάσσεται τῇ τάσει, μέρος δέ τι παρὰ τὴν ἐξαρχῆς ἀκο-*

1) II, p. 25. 2) Harm. II, 9 a. E.
3) Vgl. Gevaert, histoire et théorie I, 353 f.
4) S. 114. 5) Harm. II, 6; Georg. Pachym. a. a. O. p. 487.

λουθίαν. διὸ καὶ καλοῖτ' ἂν αὕτη τοῦ μέλους μᾶλλον, ἢ τοῦ τόνου μεταβολή. κατ' ἐκείνην μὲν γὰρ οὐκ ἀλλάσσεται τὸ μέλος, ἀλλ' ὁ διόλου τόνος· κατὰ ταύτην δὲ τὸ μὲν μέλος ἐκτρέπεται τῆς οἰκείας τάξεως, ἡ δὲ τάσις οὐχ ὡς τάσις, ἀλλ' ὡς ἕνεκα τοῦ μέλους. ὅθεν ἐκείνη μὲν οὐκ ἐμποιεῖ ταῖς αἰσθήσεσι φαντασίαν ἑτερότητος τῆς κατὰ τὴν δύναμιν, ὑφ' ἧς κινεῖται τὸ ἦθος, ἀλλὰ μόνης τῆς κατὰ τὸ ὀξύτερον ἢ βαρύτερον· αὕτη δὲ ὥςπερ ἐκπίπτειν αὐτὴν ποιεῖ τοῦ συνήθους καὶ προςδοκωμένου μέλους, ὅταν ἐπὶ πλέον μὲν συνείρηται τὸ ἀκόλουθον, μεταβαίνῃ δέ που πρὸς ἕτερον εἶδος, ἤτοι κατὰ τὸ γένος ἢ κατὰ τὴν τάσιν.

Die erste der hier genannten *διαφοραί* der *μεταβολὴ κατὰ τόνον* ist nichts als eine Transposition im modernen Sinne und alteriert somit die Reihenfolge der Ganz- und Halbtöne der Melodie[1]) in keiner Weise; mit anderen Worten: der *τόνος* wechselt, die *ἁρμονία* aber bleibt dieselbe.

Anders verhält es sich mit der zweiten Art der *μεταβολή*, für die Ptolemäus die Bezeichnung *κατὰ μέλος* vorschlägt. Hier wird die Melodie nicht bloß einfach nach der Höhe oder Tiefe transponiert, sondern ihr ganzer Charakter, wie er durch die Eigentümlichkeit der betreffenden Oktavengattung bestimmt war, wird in Mitleidenschaft gezogen dadurch, dass eben die Oktavengattung in derselben Tonhöhe wechselt. Diese Metabole, sagt Ptolemäus, ist dem Ohre deutlich fühlbar und besitzt somit auch in hervorragender Weise die Fähigkeit, ethische Wirkungen zu erzeugen.

Die *μεταβολὴ κατὰ μελοποιΐαν* erklärt Kleonides[2]) folgendermaßen: *ὅταν ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικὸν ἢ ἡσυχαστικόν, ἢ ἐξ ἡσυχαστικοῦ εἴς τι τῶν λοιπῶν ἡ μεταβολὴ γένηται.* Ihm folgen Martianus Capella und Bryennius[3]); auch Bacchius[4]) hat dasselbe mit seiner *μεταβολὴ κατὰ ἦθος* im Auge, die er so erklärt: *ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπὲς ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκὸς γένηται.*

Alle diese Zeugnisse bezeichnen einen Wechsel der drei Stilarten (*τρόποι*), von denen schon oben die Rede war, und die in enger Beziehung zu den drei *τόποι φωνῆς* standen. Auf einen Wechsel der Stilart würde somit auch die von einigen Schriftstellern[5]) erwähnte *μεταβολὴ κατὰ τόπον* hinauslaufen, wenn hier

---

1) Diese Reihenfolge bezeichnet Ptolemäus a. a. O. mit den Worten: *τὸ διὰ παντὸς τοῦ εἴδους* (sc. *τῆς ἁρμονίας*) *ἀκόλουθον.*

2) A. a. O. p. 21.

3) Beide a. d. a. Ö.

4) A. a. O. p. 14. Ganz unklar ist die Definition bei Anon. Bell. 27: *τὴν δὲ κατ' ἦθος μεταβολὴν φήσομεν, ἥ ἐστιν, ὅταν ἐν αὐτοῖς τοῖς τετραχόρδοις τὰ ἤθη τῶν φθόγγων τὴν μετάπτωσιν λαμβάνῃ.*

5) S. 116 Anm. 2 u. 3.

nicht vielmehr *τρόπον* statt *τόπον* zu lesen ist; der Sache nach kommt beides auf dasselbe hinaus.

Diese Art der *μεταβολή* gehört somit nicht, wie die vorher genannten, der Melodiebildungslehre, sondern der Lehre von den höheren Formen an. Sie ist das Produkt jener *μεταβολαί*, entweder einzelner oder aller zusammen; denn ein Wechsel der Stilart und des ihr innewohnenden Ethos kann nicht hervorgerufen werden, ohne dass damit zugleich eine Alteration der Oktavengattung oder der Transpositionsskala oder des Geschlechts Hand in Hand gienge.

Wodurch wird nun gegenüber dem Wechsel all dieser Modulationen die Einheit eines Musikstückes vertreten? Nur dann kann ja das bunte Farbenspiel der Modulationen eine ästhetische Wirkung hervorbringen, wenn ein gleichmäßiger Untergrund vorhanden ist, von dem es sich abhebt. Bei uns ist dieses verbindende Band durch die Einheit der Tonart gegeben. Für die Griechen, welche ihren *τόνοι* nicht dieselbe Bedeutung zumaßen, wie wir den unsrigen, konnte dieses Moment für die Einheit eines ganzen Musikstückes nicht in gleichem Maße ausschlaggebend sein. Immerhin aber war die Aufeinanderfolge der verschiedenen *τόνοι* auch in der griechischen Melopoiie ein sehr beachtenswerter Punkt. Von Interesse ist hier eine Stelle bei Plutarch[1]), der nach Aristoxenus bemerkt, vermittelst der *ἁρμονική* allein sei es unmöglich, zu entscheiden, *πότερον οἰκείως εἴληφεν ὁ ποιητής, ὡς οἷον εἰπεῖν εὐμούσως, τὸν ὑποδώριον τόνον ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἢ τὸν μιξολύδιόν τε καὶ δώριον ἐπὶ τὴν ἔκβασιν ἢ τὸν ὑποφρύγιόν τε καὶ φρύγιον ἐπὶ τὸ μέσον.* In dem hier angeführten Musikstück bildet demnach die dorische Klasse Anfang und Schluss, während die phrygische die Mitte des Tonstücks einnahm; es sind also zum mindesten die am engsten miteinander verwandten Tonarten, welche ein Stück beginnen und abschließen.

Trotzdem ist nicht anzunehmen, dass das Gesetz der tonalen Einheit für die Griechen ebenso strikte Giltigkeit gehabt hätte, wie z. B. für uns. Zumal im antiken Drama wurde der innere Zusammenhang einer größeren Komposition nicht durch melische Elemente hergestellt, sondern durch die periodische Wiederkehr derselben rhythmischen Formen. Rhythmische Einheit und Geschlossenheit war es, was der Grieche, namentlich der der klassischen Zeit, von einer musikalischen Komposition verlangte. In der älteren Tragödie zieht sich sogar durch ein ganzes Drama eine bestimmte Rhythmengattung gleichsam als rhythmisches

---

1) De mus. c. 33.

Leitmotiv hindurch, wie z. B. die ionische durch Äschylus' Perser[1]).

Diese Forderung der rhythmischen Einheit und Geschlossenheit eines Musikstückes ergab sich aus der Grundanschauung der Griechen über das Wesen und die Bedeutung des Rhythmus überhaupt. Der Rhythmus galt ihnen als die Seele der Musik; ihm lag es daher in erster Linie ob, dem ganzen Tonwerk seinen bestimmten Grundcharakter aufzuprägen.

Kapitel III. Das Ethos in der Rhythmopoiie[2]).

A. Allgemeines.

§ 34. Ethische Kraft des Rhythmus.

Über die hohe Bedeutung des Rhythmus in der griechischen Musik haben wir schon oben[3]) gesprochen. Es erübrigt daher hier nur noch diejenigen Berichte der alten Schriftsteller anzuführen, welche das Ethos des rhythmischen Elements speziell behandeln.

Plato[4]) redet von *ῥυθμοὶ βίου κοσμίου τε καὶ ἀνδρείου* und will im Gegensatz dazu zu ergründen suchen[5]), *τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς.*

Aristoteles sagt von den Rhythmen in seiner Politik[6]): *οἱ μὲν . . . ἔχουσιν ἦθος στασιμώτερον, οἱ δὲ κινητικόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας.* Kurz und bündig sagt Aristides[7]): *ἀρίστη . . . ῥυθμοποιία ἡ ἀρετῆς ἀποτελεστική, κακίστη δὲ ἡ κακίας.*

Charakteristisch ist ferner eine Stelle des Hermogenes[8]), die deutlich den seiner Machtmittel sich voll bewussten Musiker zeigt: *δύνασθαι γὰρ φήσουσι* (sc. *οἱ μουσικοὶ*) *τὸν ῥυθμὸν καὶ καθ' ἑαυτὸν χωρὶς ὅλως ἐνάρθρου φωνῆς, ἡλίκα οὐδεμία λόγων ἰδέα· καὶ γὰρ ἡδίους ποιῆσαι ψυχὰς ὑπὲρ ἅπαντα πανηγυρικὸν λόγον εἶναί φασι τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιτηδείους καὶ τοὐναντίον αὖ λυπηράς,*

---

1) Vgl. unten S. 148 und I. H. Schmidt, Die antike Kompositionslehre p. 479 ff.

2) Vgl. G. Amsel, de vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint, in den Breslauer philol. Abhandl. Bd. I, H. 3. 1887.

3) S. 54 ff. 4) Resp. III, 399 E; legg. II, 660 A.

5) Resp. III, 400 B. 6) VIII, c. 5. 1340, b, 8.

7) p. 43 M. 8) 198, 19 W.

ὡς οὐδεμία ἐλεεινολογία· δύνασθαι δὲ καὶ θυμὸν κινῆσαι μειζόνως ἢ πάντα σφοδρὸν καὶ καταφορικὸν λόγον.

So bewährt denn der Rhythmus auch getrennt vom Melos, in der prosaischen Rede, seine gewaltige ethische Kraft. Dionysius von Halikarnass bemerkt hierzu[1]): *διὰ τῶν γενναίων καὶ ἀξιωματικῶν καὶ μέγεθος ἐχόντων ῥυθμῶν ἀξιωματικὴ γίνεται σύνθεσις καὶ βεβαία καὶ μεγαλοπρεπής, διὰ δὲ τῶν ἀγενῶν καὶ ταπεινῶν ἀμεγέθης καὶ ἄσεμνος*[2]). In der Wahl der Rhythmen, fährt er fort, zeigt sich die Befähigung eines Dichters, wie der Unterschied zwischen Homer und Hegesias beweise: *τί οὖν αἴτιον ἐκείνων μὲν τῶν ποιημάτων τῆς εὐγενείας, τούτων δὲ τῶν φλυαρημάτων τῆς ταπεινότητος; ἡ τῶν ῥυθμῶν διαφορὰ μάλιστα ... ἐν ἐκείνοις μὲν γὰρ οὐδὲ εἷς στίχος ἄσεμνος οὐδ' ἀδόκιμος, ἐνταῦθα δ' οὐδεμία περίοδος ἥτις οὐ λυπήσει.*

Aber nicht nur vom ethischen, sondern auch vom rein ästhetischen Standpunkt aus ist der Rhythmus von höchstem Wert. Er ist es, der ein Dichtwerk erst zu einem solchen macht, nach dem Zeugnis des Isokrates[3]): *οἱ μὲν* (die Dichter) *μετὰ μέτρων καὶ ῥυθμῶν ἅπαντα ποιοῦσιν ... ἃ τοσαύτην ἔχει χάριν, ὥστ', ἂν καὶ τῇ λέξει καὶ τοῖς ἐνθυμήμασιν ἔχῃ κακῶς, ὅμως αὐταῖς ταῖς εὐρυθμίαις καὶ ταῖς συμμετρίαις ψυχαγωγοῦσι τοὺς ἀκούοντας· γνοίη δ' ἄν τις ἐκεῖθεν τὴν δύναμιν αὐτῶν· ἢν γάρ τις τῶν ποιημάτων τῶν εὐδοκιμούντων τὰ μὲν ὀνόματα καὶ τὰς διανοίας καταλίπῃ, τὸ δὲ μέτρον διαλύσῃ, φανήσεται πολὺ καταδεεστέρα τῆς δόξης ἧς νῦν ἔχομεν περὶ αὐτῶν.* Bekannt sind die Ausführungen, welche Dionysius von Halikarnass[4]) zum Beweise des Satzes: *λυθέντος ... τοῦ μέτρου φαῦλα φανήσεται τὰ αὐτὰ ταῦτα καὶ ἄζηλα* über den homerischen Hexameter giebt.

§ 35. Ethos und Silbenquantität.

Hauptgrundsatz ist: Verse, die vorwiegend aus langen Silben zusammengesetzt sind, tragen einen ruhig erhabenen Charakter, Verse mit vielen Kürzen einen wild erregten. Letztere entbehren der Würde und streifen leicht ans Gewöhnliche und Niedrige.

---

1) De comp. verb. c. 18.

2) Allerdings darf sich in einer Rede der Rhythmus nicht zu sehr in den Vordergrund des Interesses drängen, damit die Aufmerksamkeit von der Sache selbst nicht abgelenkt wird, Pseudo-Longin. *περὶ ὕψ.* c. 41: *τὰ κατερρυθμισμένα τῶν λεγομένων οὐ τὸ τοῦ λόγου πάθος ἐνδίδωσι τοῖς ἀκούουσι, τὸ δὲ τοῦ ῥυθμοῦ, ὡς ἐνίοτε προειδότας τὰς ὀφειλομένας καταλήξεις αὐτοὺς ὑποκρούειν τοῖς λέγουσι καὶ φθάνοντας ὡς ἐν χορῷ τινι προαποδιδόναι τὴν βάσιν.*

3) Orat. 9, 10 f. 4) A. a. O. c. 3 f.

Aristides sagt hierüber[1]): *αἱ μὲν μακραὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς ἐν ταῖς λέξεσιν, αἱ δὲ βραχεῖαι τοὐναντίον ἐμποιοῦσι· κἀκ τῆς τούτων συνθέσεως γίνονται πόδες, ὧν οἱ μὲν τὰς μακρὰς ἤτοι καθηγουμένας ἢ λύειν ἀμηχάνους ἢ περιεχούσας ἢ πλεοναζούσας ἔχοντες ἀστειότεροί τε καὶ σεμνότεροι καὶ τὰ ἐκ τούτων κόμματα καὶ κῶλα καὶ περίοδοι καὶ μέτρα, οἱ δὲ ταῖς βραχείαις κατά τινα τῶν εἰρημένων τρόπων περιττεύοντες ἰσχνότεροί τε καὶ ταπεινότεροι.* Und an einer anderen Stelle[2]): *οἱ μὲν στρογγύλοι* (sc. *ῥυθμοὶ*) *καὶ ἐπίτροχοι σφοδροί τε καὶ συνεστραμμένοι καὶ εἰς τὰς πράξεις παρακλητικοί, οἱ δὲ περίπλεω τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν ἔχοντες, ὕπτιοί τέ εἰσι καὶ πλαδαρώτεροι, οἱ δὲ μέσοι κεκραμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ σύμμετροι τὴν κατάστασιν.*

Nach diesen Gesichtspunkten richtet sich denn auch die Anwendung der betreffenden Rhythmen. Aristides[3]) sagt: *τῶν ... ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι* (*οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων βραδύτεροι* Westph.) *καὶ κατεσταλμένοι, οἱ δ' ἀναμὶξ ἐπίκοινοι· εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίγνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ' ἂν τῆς διανοίας· διὰ τοῦτο τοὺς μὲν βραχεῖς ἐν ταῖς πυρρίχαις χρησίμους ὁρῶμεν, τοὺς δ' ἀναμὶξ ἐν ταῖς μέσαις ὀρχήσεσι, τοὺς δὲ μηκίστους ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις, οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις, τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλοχωρίαν ἐνδεικνύμενοι, τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰσότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων ἐς κοσμιότητα καθιστάντες, ὡς ταύτην οὖσαν ὑγίειαν ψυχῆς· τοιγάρτοι κἀν ταῖς τῶν σφυγμῶν κινήσεσιν οἱ διὰ τοιούτων χρόνων τὰς συστολὰς ταῖς διαστολαῖς ἀνταποδιδόντες ὑγιεινότατοι.* Und weiterhin sagt Aristides[4]): *οἱ ... ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐς ἀξίωμα.*

Deshalb sind die aus lauter Kürzen bestehenden Füße wegen ihres Mangels an Würde vom hohen Stil gänzlich ausgeschlossen. Es sind der *πυρρίχιος*, der *τρίβραχυς* und der *προκελευσματικός*. Von den beiden ersteren sagt Dionysius[5]): *πυρρίχιος ... οὔτε μεγαλοπρεπής ἐστιν οὔτε σεμνός — τρίβραχυς ... ταπεινός τε καὶ ἄσεμνός ἐστι καὶ ἀγενὴς καὶ οὐδὲν ἂν ἐξ αὐτοῦ γένοιτο γενναῖον.* Das *προκελευσματικόν* aber nennt Aristides[6]): *ἀπρεπὲς διὰ τὸ τῶν βραχειῶν πλῆθος.* Diese Füße eignen sich daher nur zu Tanzzwecken[7]).

Dagegen tragen die nur aus Längen bestehenden Versfüße durchaus den Charakter feierlicher Erhabenheit. Dionysius[8]) bemerkt von dem Molossus: *ὁ ... ἐξ ἁπασῶν μακρῶν ... ὑψηλός*

---

1) p. 90 M. 2) p. 100 M. 3) p. 97 M.
4) p. 98 M. 5) A. a. O. c. 17. 6) p. 51 M.
7) Vgl. die hierzu von Amsel a. a. O. p. 56 f. angeführten Stellen.
8) A. a. O. c. 17.

τε καὶ ἀξιωματικός ἐστι καὶ διαβεβηκὼς ὡς ἐπὶ πολύ. Von dem Spondeus wird unten[1] in Verbindung mit dem daktylischen Versmaß die Rede sein.

§ 36. Steigende und fallende Rhythmen.

Versfüße, die den Iktus auf der ersten Silbe tragen, weisen einen ruhigen, würdevollen Charakter auf, die mit der Arsis beginnenden dagegen einen bewegten, aufgeregten, nach dem Zeugnis des Aristides[2]): τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δ' ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι. Darum scheint ihm auch[3]) das daktylische Versmaß σεμνότερον ἁπάντων διὰ τὸ τὴν μακρὰν ἀεί ποτε καθηγουμένην ἔχειν.

Ähnlich wie Aristides drückt sich Quintilian aus[4]): acres, quae ex brevibus ad longas insurgunt; leniores, quae a longis in breves descendunt. Optime incipitur a longis, recte aliquando a brevibus ... lenius a duabus brevibus.

Auf diesem Grundsatz beruht der Hauptunterschied, der die einzelnen ῥυθμοί desselben γένος ihrem Ethos nach voneinander trennt, der Unterschied zwischen Daktylus und Anapäst, Trochäus und Iambus, den verschiedenen Arten des päonischen Rhythmus und den beiden Ionikern.

§ 37. Versanfang und Versschluss.

Für die Bestimmung des Ethos eines Verses sind in hervorragender Weise Anfang und Schluss maßgebend.

Der Anfang lässt, besonders bei steigendem Rhythmus, die meisten Freiheiten zu. Es kennzeichnet den Unterschied zweier verschiedener Stilgattungen, wenn das eine Mal der Versanfang mit aller erdenklichen Freiheit behandelt ist, das andere Mal dagegen immer dieselbe stereotype Gestaltung aufweist. Auf der einen Seite steht hier die auf dem Boden der lesbischen Volkspoesie erwachsene Dichtung der äolischen Meliker, auf der andern der streng-erhabene Kunststil der chorischen Lyriker und der Dramatiker. Die Äolier gestatten sich in der Behandlung des ersten Fußes die weitgehendsten Freiheiten und haben dadurch die Schulmetriker, die von dem lebendigen Zusammenhang von Dichtung und Musik keine Ahnung mehr hatten, zur Aufstellung

---

1) § 40. 2) p. 97 M.
3) p. 51 M. 4) IX, 4, 92.

ihrer wunderlichen Theorie von den antispastischen Füßen[1]) veranlasst.

Die chorischen Lyriker dagegen und ihnen nachfolgend die Dramatiker haben sich auf die zwei bestimmten Formen

– ⏑̄ und ⏑ –

beschränkt.

Das Wesen dieser »äolischen Basis« kann nur vom rein musikalischen Standpunkt aus begriffen werden. Fasst man den Vers als Analogon zum musikalischen Satz auf, so ergiebt sich ohne weiteres, dass die »äolische Basis« unter den Begriff des Auftaktes fällt, der bei den leichten, zwanglosen Poesieen der Lesbier mannigfaltigere Formen zulässt, in den Erzeugnissen der höheren Lyrik und des Dramas dagegen sich auf eine bestimmte Anzahl Formen beschränkt. Unter den volkstümlichen Elementen, welche die äolischen Meliker in ihre Dichtungen herübergenommen haben, ist die Freiheit des Auftaktes sicher nicht das unbedeutendste.

Von weit größerer Bedeutung als der Versanfang ist für das Ethos der Versschluss. Auch hier sind es die langen Silben, welche dem ganzen Verse einen festen und bestimmten Charakter verleihen, während eine Kürze am Schluss den Eindruck des Hinkenden und Verstümmelten macht[2]) und die Kraft des ganzen Verses zu mindern imstande ist. Der iambische Septenar z. B., sagt Terentianus Maurus[3]), ... fine molli labile atque deserens vigorem sonum ministrat congruentem motibus iocosis.

So spielt denn auch die Katalexis bei der Entscheidung über das Ethos eines Verses eine bedeutende Rolle. Aristides definiert[4]) die katalektischen Metra: *ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.*

Noch deutlicher spricht sich Aristides an einer anderen Stelle[5]) aus: *οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι, οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δ' ἐπιμήκεις μεγαλοπρεπέστεροι.* Da nun unter den beiden den *ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἔχοντες* entgegengesetzten Rhythmenklassen die erstgenannte ein *λεῖμμα*, die zweite eine *πρόσθεσις* in sich schließt, so ist damit der Grundsatz aufgestellt, dass ein Rhythmus um so mehr an Pracht zunimmt, je größer die Pausen sind, welche die einzelnen Takte enthalten.

---

1) Z. B. bei Hephaest. c. 10; vgl. übrigens unten S. 158 f.

2) *Κολοβός* Anon. Ambros. 235, 7 St., vgl. Ar. rhet. III, c. 8. 1409, a, 18 f.

3) V. 2396. 4) p. 50 M. 5) p. 97 M.; vgl. dazu p. 40.

§ 38. Das Ethos der verschiedenen Rhythmengeschlechter.

Um die *διαφορὰ κατὰ γένος* der verschiedenen Rhythmen zu veranschaulichen, weist Aristides[1]) auf die natürliche Gangart des Menschen hin: *ἐν γε μὴν ταῖς πορείαις τοὺς μὲν εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδεῖον βαίνοντας κοσμίους τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρείους ἄν τις εὕροι, τοὺς δ' εὐμήκη μέν, ἄνισα δὲ κατὰ τοὺς τροχαίους ἢ παίωνας θερμοτέρους τοῦ δέοντος, τοὺς δὲ ἴσα, μικρὰ δὲ λίαν κατὰ τὸν πυρρίχιον ταπεινοὺς καὶ ἀγεννεῖς, τοὺς δὲ βραχὺ καὶ ἄνισον καὶ ἐγγὺς ἀλογίας ῥυθμῶν παντάπασιν ἐκλελυμένους· τούς γε μὴν τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρωμένους οὐδὲ τὴν διάνοιαν καθεστῶτας, παραφόρους δὲ κατανοήσεις.* So ergiebt sich denn folgende Charakteristik der verschiedenen Rhythmengeschlechter[2]): *οἱ μὲν ἐν ἴσῳ λόγῳ τεταγμένοι* (sc. *ῥυθμοὶ*) *δι' ὁμαλότητα χαριέστεροι, οἱ δ' ἐν ἐπιμορίῳ διὰ τοὐναντίον κεκινημένοι, μέσοι δὲ οἱ ἐν τῷ διπλασίονι, ἀνωμαλίας μὲν διὰ τὴν ἀνισότητα μετειληφότες, ὁμαλότητος δὲ διὰ τὸ τῶν ἀριθμῶν ἀκέραιον καὶ τοῦ λόγου τὸ ἀπηρτισμένον.* Daraufhin geht Aristides näher auf die einzelnen *γένη* ein[3]): *τοὺς δ' ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους ἐνθουσιαστικωτέρους εἶναι συμβέβηκεν, ὡς ἔφην . . . τῶν δὲ ἐν διπλασίονι 'γενομένων σχέσει οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί· οἱ δὲ ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐς ἀξίωμα . . . οἵ γε μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι, καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμόν, ἐξ οὗ συνεστᾶσι, τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὅτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ' εἰς βραχεῖαν ἢ ἐναντίως, καὶ ὅτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὅτὲ δὲ ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι· πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἢ δυοῖν συνεστῶτες ῥυθμῶν· πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία· διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν.*

§ 39. Die drei Stilarten. Das Zeitmaß.

Wir haben im allgemeinen Teil Gelegenheit genommen, die Lehre von den drei Stilarten (*τρόποι*) zu behandeln[4]). Bei der

1) p. 99 M. 2) p. 97 M.
3) p. 98 M. 4) S. 66 ff.

hohen Bedeutung, welche dem Rhythmus für die Konstituierung des Gesamt-Ethos eines Tonstücks zukommt, ist es nötig, dass wir jene Lehre nun auch vom speziell rhythmischen Standpunkt ins Auge fassen.

Es ist natürlich, dass hierfür zunächst alle in den letzten drei Paragraphen behandelten Gesichtspunkte zu berücksichtigen sind. Darnach lassen sich ohne weiteres folgende allgemeine Regeln aufstellen:

1. Versfüße, in denen die Längen vorherrschen, gehören dem hesychastischen, solche, in denen die Kürzen vorherrschen, dem systaltischen Tropos an. Versfüße, in denen Längen und Kürzen zu gleichen Teilen gemischt sind, können in allen drei Tropoi zur Verwendung kommen.

2. Versfüße, die mit der Thesis beginnen, tragen mehr hesychastischen, solche, die mit der Arsis beginnen, mehr diastaltischen bezw. systaltischen Charakter.

3. Je größer die eingestreuten emmetrischen Pausen sind, desto weiter entfernt sich die Komposition von der systaltischen Stilart und nähert sich den beiden andern.

4. Die Rhythmen des gleichen Taktgeschlechts tragen hesychastischen, die des ungleichen diastaltischen und systaltischen Charakter. Eine gewisse Mittelstellung nehmen diejenigen des dreiteiligen Taktes ein.

Zu diesen vier Gesichtspunkten gesellt sich nun noch ein weiterer, der für die Gestaltung des Ethos von nicht geringerer Bedeutung ist, nämlich das Tempo, die rhythmische *ἀγωγή*[1]), über deren Wesen sich Aristoxenus[2]) folgendermaßen ausspricht: *καὶ . . . μένοντος τοῦ λόγου, καθ᾽ ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν.* Darnach giebt Aristides[3]) folgende Definition: *ἀγωγὴ . . . ἐστὶ ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. ἀρίστη δὲ ἀγωγὴ ῥυθμικὴ τῆς τῶν*

---

1) Von Hause aus kann die Bezeichnung *ἀγωγή* sowohl mit Beziehung auf die Melopoiie, als auf die Rhythmopoiie gebraucht werden. In rein melodischem Sinn genommen bedeutet sie das stufenweise Auf- oder Absteigen der Melodie und teilt sich nach Aristid. p. 29 M in drei Unterarten: *εὐθεῖα, ἀνακάμπτουσα* und *περιφερής*. Über letztere vgl. S. 116 f. Genau nach Aristides Bryenn. p. 502. Der speziellen melischen und rhythmischen Bedeutung des Wortes tritt endlich eine allgemeinere zur Seite, die sich mit dem bei den Rhetoren üblichen Gebrauch im Sinne von Schreibart, Stil, nahe berührt: *ἀγωγή* bezieht sich hier auf den allgemeinen musikalischen Charakter einer ganzen Stilgattung, vgl. den Bericht des Plutarch (de mus. c. 29) über die Thätigkeit des Lasos von Hermione und des Athenäus (XIV, 625, c) über den Ionier Pythermos.

2) Harm. el. p. 34 M. 3) p. 42 M.

θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ἐμβάσεως ἡ κατὰ μέσον ποσὴ κατάστασις.

Die rhythmische Agoge entspricht also thatsächlich dem, was die moderne Theorie mit »Tempo« bezeichnet. Dass das Tempo für das Ethos eines Musikstückes von der größten Bedeutung sein musste, leuchtet sofort ein und schon Plato [1]) weist in seinem Bericht über die Lehrmethode des Musikers Damon ausdrücklich darauf hin. Aristides [2]) giebt folgende allgemeine Anhaltspunkte: *ἔτι τῶν ῥυθμῶν οἱ μὲν ταχυτέρας ποιούμενοι τὰς ἀγωγὰς θερμοί τέ εἰσι καὶ δραστήριοι· οἱ δὲ βραδείας καὶ ἀναβεβλημένας ἀνειμένοι τε καὶ ἡσυχαστικοί.*

Es ist klar, dass ein und derselbe Rhythmus, in verschiedenem Zeitmaß vorgetragen, auch ein verschiedenes Ethos aufweisen musste, dass also die Agoge auch für die Lehre von den Stilarten von größter Wichtigkeit ist. Am deutlichsten tritt dies bei den Rhythmen des dreiteiligen Taktes, bei Iamben und Trochäen, zu Tage. So tragen z. B. die letzteren, im Adagio, als *τροχαῖοι σημαντοί* [3]) vorgetragen, den weihevollen Charakter des *τρόπος σπονδειάζων*, gehören also dem hesychastischen Stile an. Im allegro moderato dagegen genommen, wie z. B. in den äschyleischen Chorliedern [4]), erhalten sie ein kraftvolles, energischeres Ethos und nähern sich dem diastaltischen Tropos. Die Trochäen der Komödie endlich, welche im prestissimo vorgetragen wurden, tragen einen wilden, ausgelassenen Charakter, in dem sich die *ταπεινότης* der systaltischen Stilart ausprägt. Ähnlich verhält es sich mit den Logaöden [5]).

Ganz im allgemeinen lässt sich der Grundsatz aufstellen, dass der hesychastische Tropos ein langsam-gemessenes, der systaltische dagegen ein rasches Tempo erheischte, während der diastaltische auch in dieser Hinsicht zwischen beiden Extremen die Mitte hielt.

B. Das Ethos der einzelnen Rhythmen.

1. Die Rhythmen des zweiteiligen Taktes.

§ 40. Der daktylisch-spondeische Rhythmus.

Die mit der *θέσις* beginnende Form des »gleichen« Taktgeschlechtes, der daktylische Rhythmus, gilt durchweg als die

1) Resp. III, 400 C.
2) p. 99 f. M.
3) S. S. 137.
4) S. S. 138 f.
5) § 47.

würdevollste und erhabenste aller rhythmischen Bildungen der Griechen. Ihr kommt daher auch allein das Prädikat der *σεμνότης* zu. Das bekannteste Zeugnis hierfür ist das des Aristoteles[1]: *ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικὸς καὶ* ⟨*λεκτικῆς* erg. Spengel und Römer⟩ *ἁρμονίας δεόμενος*, eine Stelle, die sich bei den Alten selbst schon großer Berühmtheit erfreute[2]. Dionysius von Halikarnass[3]) sagt von dem *ἡρῷος*: *πάνυ . . . ἐστὶ σεμνὸς καὶ εἰς κάλλος ἁρμονίας ἀξιολογώτατος καὶ τό γε ἡρωϊκὸν μέτρον ἀπὸ τούτου κοσμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολύ.* Den Grund dieser *σεμνότης* erwähnt Aristides[4]: *ἄρχεται δὲ* (sc. *τὸ δακτυλικὸν*) *ἀπὸ διμέτρου καὶ πρόεισιν ἕως ἑξαμέτρου, ὁτὲ μὲν ἀκατάληκτον, ὁτὲ δὲ καταληκτικόν, ἡνίκα καὶ τοῦ τροχαίου κατὰ τέλος δεκτικὸν γινόμενον ἰδίως ἡρῷον καλεῖται. μόνον δὲ τὸ ἑξάμετρον ταύτης τυγχάνει τῆς προσηγορίας· σεμνότερον γὰρ γίνεται διά τε τὸ μέγεθος καὶ διὰ τὸ συλλαβὴν μὲν κατάρχειν αὐτοῦ μακράν, λήγειν δὲ εἰς κατάληξιν εὐμεγέθους διαστήματος.* Und noch in später Zeit sagt der Grammatiker Diomedes[5]: versus heroicus in dignitate primus est et plenae rationis perfectione firmatus ac totius gravitatis honore sublimis multaque pulchritudinis venustate praeclarus.

Die Verwendung des daktylischen Versmasses in den beiden Nationalepen hatte zur Folge, dass man auch späterhin für erzählende Dichtungen kein anderes mehr gelten lassen wollte, nach dem Zeugnis des Aristoteles in der Poetik[6]: *τὸ . . . μέτρον τὸ ἡρωϊκὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν.* So gilt noch bei den römischen Dichtern der herous als das Maß des Heldengedichts schlechtweg: Res gestae regumque ducumque et tristia bella Quo scribi possent numero, monstravit Homerus, sagt Horaz[7]; ähnlich Ovid[8]: Arma gravi numero violentaque bella parabam Edere materia conveniente modis. Apollinaris Sidonius[9]) spricht sogar einmal von hexametri superbientes.

---

1) Rhet. III, c. 8. 1408, b, 32 f. Dass unter dem *ἡρῷον μέτρον* Daktylen und Spondeen zugleich zu verstehen sind, weist Amsel a. a. O. p. 79 f. nach.

2) Es nehmen Bezug darauf: der Rhetor Demetrius de eloc. 42; Cicero de or. III, 182; Quintilian inst. or. IX, 4, 88.

3) De comp. verb. c. 17. Ihm folgen Anon. in Hermog. VII, 980, 7 ff. W und Planud. in Hermog. V, 492, 23 ff. W.

4) p. 51 M, cf. Tract. Harl. 324, 19; Plethon bei Vincent, notices et extraits p. 238.

5) 495, 27 K. 6) Cap. 24. 1459. b, 32 ff.

7) Ars poët. v. 73 f. 8) Amor. I, 1, 1; vgl. Ibis 644.

9) Carm. 23, 22.

Auf die Verwendung des daktylischen Maßes in der religiösen Poesie weist eine Stelle bei Strabo[1] hin: *ἴαμβον δὲ καὶ δάκτυλον τὸν ἐπιπαιανισμὸν τὸν [γιγνόμενον] ἐπὶ τῇ νίκῃ μετὰ τοιούτων ῥυθμῶν, ὧν ὁ μὲν ὕμνοις ἐστὶν οἰκεῖος, ὁ δ' ἴαμβος κακισμοῖς.*

Proclus in seiner Abhandlung[2] über Platos Ansichten von der Dichtkunst rückt zwei Versfüße in den Vordergrund, den *ἐνόπλιος* und den *ἡρῷος*, deren ethische Wirkung nach Plato folgende gewesen sein soll: *τοὺς μὲν οὖν ῥυθμούς, ἐξ ὧν καὶ Δάμωνος ἀκοῦσαί ⟨φησι⟩ λέγειν καὶ ἀποδέχεται τοῦ λόγου, δῆλός ἐστι τῶν μὲν συνθέτων τὸν ἐνόπλιον ἀποδεχόμενος*[3], *ὅς ἐστιν ἐκ τοῦ ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ τῆς παριαμβίδος (τοῦτον γὰρ ἀνδρικὸν ἦθος ἐμποιεῖν καὶ παρατεταγμένον πρὸς πάσας τὰς ἀναγκαίας καὶ ἀκουσίους πράξεις)*[4], *τῶν δὲ ἁπλῶν τὸν ἡρῷον ⟨καὶ⟩ δάκτυλον*[5], *περὶ οὗ καὶ λόγον φησὶν ἀκοῦσαι Δάμωνος καὶ δάκτυλόν γε καὶ ἡρῷον διακοσμοῦντος, ἐνδεικνύμενος, ὡς ἄρα τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν ἡγεῖται κοσμιότητος εἶναι ποιητικὸν καὶ ὁμαλότητος καὶ τῶν τοιούτων ἀγαθῶν*[6], *ἐκ δὲ ἀμφοτέρων ἀποτελεῖσθαι τὴν ψυχὴν ἅμα μὲν εὐκίνητον, ἅμα δὲ ἠρεμίαν. ταῦτα δὲ ἄμφω καλῶς ἀλλήλοις συγκραθέντα παιδείαν τὴν ὡς ἀληθῶς ἐντιθέναι· δεῖν γὰρ καὶ ἐν τῷ Πολιτικῷ*[7] *φησι μήτε τὸ εὐκίνητον μόνον ἀναιρεῖσθαι τῶν ἠθῶν, ὀξύρροπον καθ' αὑτὸ καὶ ἄστατον ὄν, μήτε τὸ ἠρεμαῖον ἀργὸν καὶ ἀδρανὲς ὑπάρχον θατέ-*

---

1) IX, 3, 10.

2) Plato ed. S. Grynaeus, Basil. 1534, am Ende, p. 365, 32.

3) Proclus' Erklärung des *ἐνόπλιος* ist nicht in Ordnung. Erstens ist *παριαμβίς* nicht der Name eines Versfußes, sondern entweder eines Kithara-Nomos oder eines Instruments (Athen. IV, 183 c). Zweitens aber, wollte man selbst *παριαμβίδος* für *παριάμβου* = *πυρριχίου* gelten lassen, so ergiebt sich nach Proclus eine Versform

◡ – – ◡ ◡ ◡ ◡

die mit der sonst *ἐνόπλιος* genannten gar nichts gemein hat. Diese besteht vielmehr in einer daktylischen Tripodie mit oder ohne Auftakt:

⏑̲ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –

Cf. schol. Heph. p. 167 W; Draco *π. μέτρων* p. 139; Eustath. p. 1899; schol. Ar. nub. 651.

Nun sagt Plato selbst (resp. III, 400 B): *οἶμαι δέ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ ξύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῷόν γε.* Darnach wäre also die Proclusstelle zu ändern in: *ὅς ἐστιν ἐκ τοῦ ἰάμβου καὶ παριάμβου καὶ δακτύλου καὶ ἡρῴου.* S. Anm. 4.

4) Man vergleiche dazu das von Plato über das *ἦθος* der *δωριστί* Bemerkte, s. S. 80.

5) Proclus scheidet hier, wie Plato selbst (resp. III, 400 B) *δάκτυλος* (– ◡ ◡) und *ἡρῷος* (– –), vgl. Amsel a. a. O. p. 79 f.

6) Vgl. Schol. Plat. resp. III, 400 B.

7) Welche Stelle des Politikus hier Proclus meint, ist aus den uns erhaltenen Handschriften schwer verständlich.

ρου χωριζόμενον· ἄμφω τοίνυν οἱ ῥυθμοὶ τὴν ἀμφοτέρων μετριότητα προξενοῦσιν ἀλλήλοις συμπλεκόμενοι.

Daktylen und Spondeen sind also die einzigen für die Jugenderziehung verwendbaren Rhythmen; sie nehmen unter den Rhythmen dieselbe Stellung ein wie die *δωριστί* unter den *ἁρμονίαι*[1]: *τῶν δὲ ῥυθμῶν τὸν μὲν ἐνόπλιον οὐκ εἰς τὸ παιδεύειν νέων ψυχάς, ἀλλ' εἰς τὸ ἐξορμᾶν εἰς τὰς πολεμικὰς πράξεις παρέχεσθαι χρείαν ὑπειληφέναι* (sc. *Πλάτωνα ἡγούμεθα*), *καὶ τὸ ὄνομα λαβεῖν ἐντεῦθεν τὸν ῥυθμόν. μόνον δὲ τὸν δάκτυλον καὶ ἡρῷον ἁρμόττειν παιδευομένοις καὶ ὅλως τὸν τῇ ἰσότητι κεκοσμημένον. διό μοι δοκεῖ καὶ οὕτω εἰπεῖν Δάμωνος ἀκοῦσαι τοῦτον διακοσμοῦντος τὸν ῥυθμὸν ὡς εἰς κατακόσμησιν ὡς ἀληθῶς συντελοῦντα τῆς ζωῆς καὶ παιδευτικόν· μίαν οὖν ἁρμονίαν, τὴν δώριον, καὶ ῥυθμὸν ἕνα, τὸν δακτυλικόν, αὐτὸν ἐγκρίνειν ἡμῖν λεκτέον τοῖς παιδεύειν μέλλουσι ποιηταῖς ἐμπρέπειν· καὶ γάρ ἐστι τούτοις κοινωνία κατὰ τὸν τῆς ἰσότητος λόγον.*

Farblos und zum größten Teil in den allgemeinsten Ausdrücken gehalten sind die Lobpreisungen, welche die späteren griechischen und lateinischen Metriker und Grammatiker dem daktylischen Versmaße angedeihen lassen. Der Scholiast des Hephästion[2]) nennt das heroische Metrum *εὔρωστον ὥςπερ καὶ οἱ ἥρωες*; ein unbekannter Grammatiker[3]) rühmt die *κρᾶσις ἀρίστη* des Rhythmus. Hermogenes[4]) nennt ihn *ἄριστον*, ebenso Sergius[5]). Von den übrigen lateinischen Grammatikern bezeichnet Mallius Theodorus[6]) den daktylischen Hexameter als ceteris omnibus pulchrius celsiusque, Marius Victorinus[7]) als metrorum omnium finis ac summa, ein Anonymus endlich als primus et legitimus maxime numerus.

Nicht dieselbe Würde wie der daktylische Hexameter weist der Pentameter auf. Er besitzt ein weicheres Ethos. Denn die Elegie gieng ursprünglich von den Nomoi der Auloden aus[8]) und so kam es, dass der threnetische Charakter, welcher diesen Flötenweisen innewohnte, nunmehr auch auf das *ἐλεγεῖον* im engeren Sinne, d. h. auf den daktylischen Pentameter als solchen über-

---

1) Procl. a. a. O. v. 53.

2) Schol. Heph. A p. 161, 15 W.

3) Anon. Ambros. 225, 14 St.

4) 376, 3 W; vgl. Joann. Sic. VI, 488, 32.

5) Explan. in Donat. IV, 522, 29 K.

6) 589, 29 K, vgl. Beda 242, 10 ff. K.

7) 53, 21 K; Plethon bei Vincent, Notices et extr. tome 16, Par. 1847 p. 238 nennt es *μέτρον κάλλιστον δι' ἰσότητά τε καὶ γενναιότητά τινα.*

8) Plut. de mus. c. 8: *ἐν ἀρχῇ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον*; Paus. X, 7, 5: *μέλη ἦν αὐλῶν τὰ σκυθρωπότατα καὶ ἐλεγεῖα προσᾳδόμενα τοῖς αὐλοῖς.*

tragen wurde. Auch hier war es also wiederum die Verwendung in der Aulosmusik, welche eine Annäherung auch des Rhythmus an den systaltischen Tropos bewirkte, trotzdem der daktylische Pentameter von Hause aus nichts weniger als einen threnetischen Charakter besitzt [1]). Um diesen aus sich selbst heraus zu erklären, machten die Späteren verzweifelte Anstrengungen; so sagt Didymus [2]) vom Pentameter: *οἷον συνεκπνέοντα καὶ συσβεννύμενον ταῖς τοῦ τελευτήσαντος τύχαις*.

Das *μαλακὸν πνεῦμα* des Pentameters erwähnt schon Hermesianax [3]). Besonders die römischen Dichter aber heben mit Vorliebe den klagenden Ton der elegi hervor: Horaz [4]) nennt sie miserabiles, Domitius Marsus sagt in seinem Epigramm auf Tibull [5]): ne foret aut elegis molles qui fleret amores Aut etc.

Diesen Angaben der Dichter schließen sich diejenigen der Grammatiker an, die ebenfalls den threnetischen Charakter der elegi betonen [6]).

Auch das zweite *εἶδος* des *τρόπος συσταλτικός*, das *ἐρωτικόν*, macht sich im Ethos der elegi bemerkbar. Horaz [7]) sagt:

> Versibus impariter iunctis querimonia primum
> Post etiam inclusa est voti sententia compos;
> Quis tamen exiguos [8]) elegos emiserit auctor,
> Grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.

Und Martial [9]): Lascivus elegis, an severus herois?

Was das Ethos des *σπονδεῖος* anbetrifft, so ist, nach dem oben [10]) besprochenen Gesetz, sein Grundzug erhabene Würde und religiöse Feierlichkeit. Der sehr alte Name weist schon an und für sich auf hieratischen Gebrauch hin [11]). Damit stimmt überein die Erwähnung der *ἱεροὶ ὕμνοι* in der oben [12]) angeführten Stelle des Aristides, ferner die Thatsache, dass die ältesten Meister,

---

1) So erscheint die Vermuthung von Caesar in seiner Abhandlung de carminis Graecorum elegiaci origine et notione sehr begründet, die die Elegieen des Kallinos in Beziehung zu den zum Aulos gesungenen Kampfweisen der Lyder und Ionier setzt; dazu passt der Charakter des Pentameter weit eher als zum späteren carmen lugubre.

2) Bei Orion p. 58. 3) Leont. fr. 36.

4) Carm. I, 33, 2—3.

5) Fragm. poët. Rom. (Bährens) p. 348.

6) Diomed. 484, 23 K; Mar. Vict. 110, 18 K; Terent. Maur. 1800; Beda 243, 7 K.

7) Ars poët. v. 75—78.

8) Ov. Amor. II, 1, 21 nennt die elegi lĕves.

9) III, 20, 6. 10) § 35.

11) Dies heben bereits die alten Grammatiker selbst ohne Ausnahme ausdrücklich hervor.

12) S. 123.

insbesondere Terpander, in ihren Nomoi den *τρόπος σπονδειάζων* mit besonderer Vorliebe zur Verwendung brachten[1]).

Der gottesdienstliche Charakter der Spondeen hat sich dem griechischen Gefühl fest eingeprägt. Aristophanes wagte es sogar, sich ihrer zu parodistischen Zwecken zu bedienen[2]). Naiv ist die Erklärung, die einige Spätlinge über Namen und Wesen dieses Versmaßes geben[3]): *ἐκλήθη δὲ οὕτως* (sc. *ὁ σπονδεῖος*), *ὅτι ἐν ταῖς σπονδαῖς, ἃς ἐποιοῦντο πρὸς τοὺς θεούς, τοιούτῳ μέτρῳ ἐχρῶντο, πολυχρονιωτέραν ἔσεσθαι τὴν ζωὴν αὐτοῖς καὶ τὰ ἄλλα τῶν ἀγαθῶν εὐχόμενοι.* Und an anderer Stelle[4]): (*σπονδεῖος ἐκλήθη,*) *ὅτι μακρότατός ἐστι τῶν ὁμογενῶν· εἰς μακροτέρους δὲ χρόνους εὐχόμεθα σώζεσθαι* (*πάντες. ἢ ὅτι ᾄδεται* erg. Stud.) *τὰ σπονδεῖα ἐν ταῖς θυσίαις τε καὶ σπονδαῖς. ὥςπερ γὰρ τῷ πυρριχίῳ ὀλοβράχει ὄντι διὰ τὴν συντομίαν ἐκέχρηντο παρὰ τοῖς βωμοῖς, οὕτω καὶ τῷ σπονδείῳ ὡς μακροτάτῳ τυγχάνοντι ἐπὶ τῶν ὑποθέσεων τῶν χρόνου δεομένων ἐχρῶντο, ἀγαθὸν αὐτὸν οἰωνὸν τῆς πολυχρονίου συμμαχίας ποιούμενοι.*

Die Erhabenheit des Spondeus preist Dionysius von Halikarnass[5]): *ὁ σπονδεῖος ἀξίωμα . . . ἔχει μέγα καὶ σεμνότητα πολλήν.*

Was die Verteilung von Daktylen und Spondeen im daktylischen Hexameter anlangt, so haben hier die Alten mit übergroßem Scharfsinn eine bis ins Einzelste gehende Theorie von den verschiedenen *σχήματα* aufgestellt. Johannes Siculus, der Kommentator des Hermogenes, giebt hierüber folgendermaßen Auskunft[6]): *ὥςπερ . . . αἱ δι' ὅλων μακρῶν ἀργὸν τὸν λόγον ποιοῦσι καὶ δυσκίνητον, οὕτως αἱ δι' ὅλων βραχειῶν τοῦ δέοντος γοργότερον. τοῦ μὲν προτέρου παράδειγμα·*

τῷ (so!) *δ' ἐς Μεσσήνην ξυμβλήτην ἀλλήλοιιν* (Od. 21, 15).
ἐμιμήσατο γὰρ ὁ ποιητὴς τὴν ἐκ τῆς ὁδοιπορίας δυσκινησίαν διὰ τῶν ἐπαλλήλων ῥυθμῶν. τοῦ δὲ δευτέρου·

Ἕκτωρ ἧφι βίηφι πιθήσας ὤλεσε λαόν (Il. 22, 107).
ἀλλότρια γὰρ ἑκάτερα τῷ σεμνῷ, τὸ μὲν διὰ τὴν ἄμετρον ἀργίαν, τὸ δὲ διὰ τὴν σπουδήν.

---

1) Plut. de mus. c. 19; vgl. auch Dion. Halic. de Dem. dict. c. 22 p. 1021, 8 R: *ὅταν μέν τινα τῶν Ἰσοκράτους ἀναγινώσκω λόγων, εἴτε τῶν πρὸς τὰ δικαστήρια καὶ τὰς ἐκκλησίας γεγραμμένων, ἢ τῶν ἐν ἔθει, σπουδαῖος γίνομαι καὶ πολὺ τὸ εὐσταθὲς ἔχω τῆς γνώμης, ὥςπερ οἱ τῶν σπονδείων αὐλημάτων . . . ἀκροώμενοι.*

2) Z. B. av. 1058 ff.

3) Schol. Hephaest. B p. 132, 24 W.

4) Anon. Ambros. 224, 14 St.; vgl. außerdem noch die von Amsel a. a. O. p. 59 f. angeführten Stellen.

5) De comp. verb. c. 17.

6) VI, 224, 16; ähnlich VI, 492, 6.

Dass natürlich bei der Aufstellung dieser 32 *σχήματα*, mit der sich namentlich Heliodor und seine Schule[1]) beschäftigte, sehr viel theoretische Willkür mit im Spiele war, ist leicht ersichtlich und so erhoben sich schon unter den Alten selbst Zweifel darüber, ob jene Klassifikation auch wirklich den Thatsachen entspreche[2]).

§ 41. Der anapästische Rhythmus.

Der Anapäst bildet die aufsteigende Taktform des *γένος ἴσον*. Er nimmt somit zwar Teil an der Würde und dem Ebenmaß, das dieses Geschlecht als solches auszeichnet, wie Dionysius bemerkt[3]): *ἀνάπαιστος . . . σεμνότητα . . . ἔχει πολλὴν καὶ ἔνθα δεῖ μέγεθος περιθεῖναι τοῖς πράγμασιν ἢ πάθος, ἐπιτήδειός ἐστι παραλαμβάνεσθαι.* Andererseits jedoch gehört er jedoch als steigender Rhythmus seinem Ethos nach zu den von Aristides[4]) als *τεταραγμένοι* bezeichneten Formen. Die gravitätische Ruhe des daktylischen Rhythmus ist ihm fremd, dagegen erhält er einen energischen, vorwärts drängenden Charakter, der ihn, wie keinen andern, zum Marschrhythmus stempelt. Als solcher tritt er zuerst in den *ἐμβατήρια* der Lacedämonier[5]) auf. Noch Cicero sagt[6]): Spartiatarum procedit agmen ad tibiam nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio; ähnlich Marius Victorinus[7]): id (sc. das Messeniacum) in proeliis ad incentivum virium per tibias canunt incedentes ad pedem ante ipsum pugnae initium.

An diese Marschlieder im eigentlichsten Sinne knüpft auch der bekannte Gebrauch des anapästischen Rhythmus in der *πάροδος* und der *ἔξοδος* des tragischen Chores an, ebenso sind damit die anapästischen Systeme verwandt, welche den Auftritt neuer Personen ankündigen oder begleiten.

Im Gegensatz zu diesen, dem hesychastischen und diastaltischen Tropos angehörigen Anapästen, findet bei den sog. melischen Anapästen (»Klageanapäste«) eine Annäherung an die systaltische Stilart statt. Charakteristisch für sie ist ein starkes Hervortreten des spondeischen Elements, weshalb sie auch von G. Hermann »spondeische Anapäste« genannt wurden. Ihr Ethos ist durchweg threnetisch. Auch hier liegt wohl ursprünglich der Charak-

---

1) Schol. Heph. p. 167; Mar. Vict. II, 72, 18 ff.; 211, 18 f. K.

2) Joann. Sicul. VI, 495, 28.

3) De comp. verb. c. 17; vgl. auch Fragm. nach Caesius p. 274, 14 K: anapaesticon (genus) aptum choris et tragicae dignitati.

4) § 36.

5) In der Form des metrum Messeniacum, s. unten A. 7.

6) Tusc. II, 16, 37.

7) 77, 24 K.

ter des Marschrhythmus zu Grunde: jene langgezogenen Anapäste begleiteten den feierlichen Schritt des Trauerzuges in alter Zeit[1]).

Die Dichter selbst bezeichnen sie als etwas vom Auslande, aus den kleinasiatischen Klagegesängen Überkommenes; so sagt Äschylus in den Persern[2]):

πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν
κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος,
πέμψω πολύδακρυν ἰαχάν.

Und Euripides in der taurischen Iphigenie[3]):

ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνον τ'
Ἀσιήταν σοι, βάρβαρον ἀχάν,
δέσποιν' ἐξαυδάσω, τὰν ἐν
θρήνοις μοῦσαν νέκυσι μελομέναν,
τὰν ἐν μολπαῖς Ἅιδας ὑμνεῖ
δίχα παιάνων.

Insbesondere war es Euripides, der sich dieses Rhythmus mit Vorliebe bediente und namentlich die Gesänge seiner Heldinnen reichlich damit bedachte. Parodiert hat die Klageanapäste Aristophanes[4]).

In der Poesie der alexandrinischen Dichter haben die Anapäste ihre Kraft und Würde vollständig verloren; sie nahmen dafür ein systaltisches Ethos, ähnlich dem der Ioniker, an, wie Demetrius bezeugt[5]): *σύνθεσις ἀναπαιστικὴ καὶ μάλιστα ἐοικυῖα τοῖς κεκλασμένοις καὶ ἀσέμνοις μέτροις, οἷα μάλιστα τὰ Σωτάδεια διὰ τὸ μαλακώτερον.*

Im Marschlied der gemeinen Soldaten wurden die Anapäste sogar, ähnlich wie noch heutzutage, zu skoptischen Zwecken verwandt[6]): *ἐν τοῖς κατὰ τῶν πολεμίων θριάμβοις οἱ πολλοὶ ἀναπαίστοις σκώπτοντες χρῶνται*, vgl. die Notiz des Dio Cassius[7]) über die Tarentiner: *ἐς τοὺς Ῥωμαίους πολλὰ καὶ ἀσελγῆ ἀνάπαιστα ἐν ῥυθμῷ τοῦ τε κρότου καὶ τῆς βαδίσεως ᾀδόντων.*

---

1) Auch in Rom verwandte man anapästische Systeme zu Trauergesängen Sen. apoc. c. 12.
2) V. 935 ff. 3) V. 168 ff. 4) Nub. 711 ff.; Lysistr. 954 ff.
5) De eloc. 189.
6) Cornutus, theologiae Graecae compendium p. 61, 19 ed. Lang (Lips. 1881).
7) Fr. 39, 8 D.

§ 42. Daktylotrochäen und Daktyloepitriten.

Die zuerst von Alkman zur Anwendung gebrachten Daktylotrochäen, die Vorläufer der späteren Epitriten, sind trotz aller äußeren Ähnlichkeit grundverschieden von den kurz nachher in die Litteratur eingeführten Logaöden. Sie sind vielmehr eine Weiterbildung der archilochischen Asynarteten. Die Schulmetrik, der das Verständnis für die alte musikalische Melik abhanden gekommen war, erfand in Anbetracht der äußerlichen Ungleichheit der Takte, die sie nicht auf musikalischem Wege zu erklären vermochte, für diese Bildungen den Namen *μέτρα ἐπισύνθετα* [1]).

Allein jene Ungleichheit der Takte ist bei den Daktylotrochäen und Daktyloepitriten nur eine scheinbare. Aus dem Ethos und der Verwendung solcher Verse geht vielmehr deutlich hervor, dass das *γένος ἴσον* diesen Reihen durchweg zu Grunde liegt, indem die Länge des Trochäus dreizeitig gemessen wurde.

Daher haben diese Verse auch Teil an der *σεμνότης* des gleichen Taktgeschlechts. Hermogenes sagt [2]): . . . *διὸ καὶ αἱ ἐξ ἐπιτρίτων* (sc. *συνθῆκαι*) *ἁρμόττουσι τῷ σεμνῷ*, ebenso Planudes in seinem Kommentar [3]): *ἡ δὲ σπονδειακὴ συνθήκη μᾶλλον ἐπιπρέπει τῇ σεμνότητι διὰ τὸ τῶν μακρῶν πλῆθος, ὁμοίως δὲ καὶ οἱ ἐπίτριτοι δι' αὐτό.*

Damit stimmt überein die enge Verbindung der Daktyloepitriten mit der dorischen Tonart. Auf dorischem Boden sind ja diese Reihen — im Gegensatz zu den äolischen Logaöden — erwachsen, in dem strengen Stile der dorischen Chorlyrik sind sie zuerst ausgebildet worden. Pindar selbst [4]) bezeugt uns die Verbindung dieses Rhythmus mit der dorischen *ἁρμονία* in der dritten olympischen Ode:

Μοῦσα δ' οὕτω μοι παρεστάκοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Charakteristisch für solche Bildungen ist vor allem die großartige Anlage der einzelnen Perioden. Im Anfang, besonders bei Stesichorus, herrschen noch die langen daktylischen Reihen vor; voll ausgebildet findet sich der daktyloepitritische Strophenbau erst bei Pindar und Simonides, während die Tragiker sich bereits wieder von dem strengen Stil der Chorlyrik entfernen und ihren daktyloepitritischen Gesängen durch Beimischung von logaödischen Elementen einen bewegteren Charakter verleihen.

---

1) Heph. c. 15; schol. Heph. 201 W.; Mar. Vict. 53, 13 K.
2) p. 229, 10 W. 3) V, 493, 11 W. 4) Ol. III, 5 f.

Das Hauptgebiet des daktyloepitritischen Rhythmus war von Hause aus das Prozessionslied. Schon aus diesem Grunde ist anzunehmen, dass die einzelnen Takte auch demselben Rhythmengeschlechte angehörten und dass in den Daktylotrochäen und Daktyloepitriten nichts anderes vorliegt, als eine weitere Spielart des *γένος ἴσον*.

2. Die Rhythmen des dreiteiligen Taktes.

§ 43. Der trochäische Rhythmus.

Während die Rhythmen des geraden Taktes ein vorwiegend hesychastisches Ethos aufweisen, tragen die des dreiteiligen nach dem oben geschilderten Grundsatz [1]) einen belebteren Charakter. Sie gehören daher hauptsächlich der diastaltischen und systaltischen Stilart an, mit Ausnahme der langgedehnten, mit dem *σπονδεῖος μείζων* [2]) in eine Linie zu rückenden *ὄρθιοι* und *σημαντοί*, die ausgesprochen hesychastisches Gepräge zeigen. Diese Rhythmen mit ihrer feierlichen Würde, welche im langsamsten Tempo vorgetragen wurden, hatten ursprünglich, gleich unseren Choralrhythmen, im Kulte ihre Stelle und gelangten von hier aus später in die Chorlieder Pindars und der Tragiker, die sich ihrer bedienten, wenn sie ihren Kompositionen eine gewisse gottesdienstliche Färbung verleihen wollten [3]).

So waren diese langgezogenen Rhythmen die richtigen Vertreter des religiösen Tempelstils; die *ἱεροὶ ὕμνοι, οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις* [4]), waren ihr eigenstes Gebiet. Kurz und treffend bemerkt Aristides [5]) über ihr Ethos: *οἱ . . . ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐς ἀξίωμα.*

Abgesehen jedoch von dieser Verwendung als Choralrhythmen tragen Jamben und Trochäen im Gegensatz zur *σεμνότης* des *γένος ἴσον* einen bewegten, vorwärts drängenden Charakter, ein *ἦθος κινητικόν*. Aristoteles sagt in der Poetik [6]): *τὸ . . . ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικά· καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικόν, τὸ δὲ πρακτικόν*, und ähnlich spricht sich Aristides [7]) aus: *οἱ . . . ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί.*

Unter einander stehen Trochäen und Jamben nach der oben [8]) angeführten Norm des Aristides in demselben Verhältnis wie Daktylen und Anapäste; die ersteren sind gemächlicher und ruhiger, die letzteren hitziger und stürmischer.

---

1) § 38. 2) Arist. p. 36 M.
3) So besonders im Ion und in der taurischen Iphigenie des Euripides.
4) Arist. p. 97 M. 5) p. 98 M.
6) Cap. 24. 1459, b, 37 f. 7) p. 98 M. 8) § 36.

Der Trochäus, dessen Namen die Alten übereinstimmend von τρέχειν ableiten[1]), war, wie auch die Benennung χορεῖος anzeigt[2]), von Anfang an der gegebene Rhythmus des Tanzes, nicht des würdevollen Reigens im Gottesdienste oder bei sonstigen feierlichen Gelegenheiten, sondern des schlichten, belebteren Volkstanzes, der mitunter auch an das Lascive streifen mochte. In der eben erwähnten Stelle nennt Aristoteles den trochäischen Tetrameter ὀρχηστικόν, an einer andern Stelle[3]) sagt er: τὸ ... πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο (die Tragiker) διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, und in der Rhetorik[4]) drückt er sich folgendermaßen aus: ὁ ... τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα. Tricha[5]) giebt folgende Herleitung des Namens χορεῖος: χορεῖος καλεῖται, ὅτι τὰ ἐν τοῖς χοροῖς μέλη τῶν παλαιῶν δραματοποιῶν ἐκ τροχαϊκῶν ὡς τὰ πολλὰ μέτρων συντέθειται, allerdings nicht mit Recht, da der Trochäus durchaus nicht in solch dominierender Weise das Maß der Chorlieder ist.

Die Erfindung des χορεῖος schreibt Plutarch[6]) dem Olympus zu, der sich seiner in seinen μητρῷα bedient haben soll. Auch der Kitharode Terpander komponierte einen νόμος τροχαῖος, der im Gegensatz zum νόμος ὄρθιος stand[7]). Allein bei diesen ältesten Kompositionen haben wir es wohl nicht mit dem Trochäus im späteren, eigentlichen Sinne zu thun, sondern mit den vorhin erwähnten τροχαῖοι σημαντοί, die dem hieratischen Stile angehörten und den ἴαμβοι ὄρθιοι entgegengesetzt waren.

Das Ethos der Trochäen unterliegt je nach dem Tempo, in dem sie vorgetragen wurden, verschiedenen Alterationen. So schon bei Archilochus, der ja diesen Rhythmus überhaupt erst in die poetische Litteratur eingeführt hat.

In langsamem Tempo vorgetragen, nehmen die Trochäen einen höheren Schwung an, wie der Anfang des Gebets an Hephästos zeigt[8]): κλῦθ', ἄναξ Ἥφαιστε, καί μοι σύμμαχος γουνουμένῳ ἵλεως γενεῦ, χαρίζευ δ' οἷάπερ χαρίζεαι.

Dasselbe Ethos wohnt auch den in gemäßigtem Tempo vorgetragenen melischen Trochäen der Chorlyrik und besonders der Tragödie inne. Durch die häufig eintretende Synkopierung der

---

1) Aristid. p. 38 M; Anon. Ambr, 223, 2 St.; u. a. m.

2) Die Unterscheidung, welche Cicero (orat. 193) und Quintilian (inst. or. IX, 4, 80) zwischen Trochäus und Choreus machen, ist keineswegs stichhaltig; so führt schon der letztere selbst (IX, 4, 140) den umgekehrten Sprachgebrauch an. Die übrigen Grammatiker gebrauchen die beiden Ausdrücke durchweg synonym.

3) A. a. O. c. 4. 1449, a, 21 ff.

4) III, c. 8. 1408, b, 36.

5) p. 262, 6 ff. W.

6) De mus. c. 29.

7) Poll. IV, 65; Suid. s. v. ὄρθιος νόμος.

8) Fragm. 77.

Kürze wird der Charakter des leichtbeschwingten Tanzrhythmus abgestreift und ein eigenartiges Ethos erzeugt, das einesteils an die *σεμνότης* der daktylisch-spondeischen Reihen hinanreicht, andererseits aber doch durch die zahlreichen unmittelbar aufeinanderfolgenden Thesen ein *πρακτικόν* erhält, das jenen fremd ist und recht eigentlich dem diastaltischen Tropos angehört. Die Kunst des Äschylus hat diese Metra bis zur höchsten Vollendung entwickelt; insbesondere die Eumeniden enthalten zahlreiche Beispiele[1]) dafür.

In rascherem Tempo fließen diejenigen Trochäen dahin, welche bei Archilochus in der Mitte zwischen dem elegischen und dem jambischen Maß stehen und ein Hauptcharakteristikum der archilochischen Poesie bilden. Im Gegensatz zu der würdevoll einherschreitenden Elegie einerseits und den hitzig vorwärts drängenden Jamben andererseits ist der Trochäus das Maß der harmlos ironisierenden Satire. Die Darstellung drängt sich nicht zu epigrammatischer Schärfe zusammen, sondern ergeht sich in behaglicher Breite, ja sie nimmt gelegentlich selbst eine didaktische Färbung an[2]).

Ohne Unterdrückung der Senkungen vorgetragen erhalten die Trochäen einen rollenden, einförmigen Charakter, der den Hörer gleichsam an die Gangart eilender Personen erinnert. So bemerkt der Scholiast zu einer Stelle in Aristophanes' Acharnern[3]): *γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγουσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι.* Die Richtigkeit dieser Notiz lässt sich an verschiedenen Beispielen erweisen[4]). So ward der Trochäus schließlich auch noch zum Marschrhythmus, wie aus einer Stelle bei Dio Cassius hervorgeht[5]): *οἱ σαλπιγκταὶ οἱ σὺν αὐτοῖς ὄντες τροχαῖόν τι συμβοήσαντες δόξαν τοῖς ἐναντίοις . . . ὡς καὶ παρὰ τοῦ Ἀσπρήνου πεπεμμένοι παρέσχον.*

Der *σεμνότης* des daktylischen Rhythmus tritt die *γοργότης* des trochäischen gegenüber, der außerdem, ähnlich wie der jambische, eine Annäherung an die prosaische Rede aufweist. Hermogenes sagt darüber[6]): *πλεονάζειν . . . πάντως ἐνταῦθα (ἐν τῇ γοργότητι) τοὺς τροχαίους καὶ τὰς τροχαϊκὰς συζυγίας προσήκει. καὶ τούτου γε τεκμήρια ἐναργῆ πολλὰ ἐκ τῆς τραγῳδίας, ἔνθα ἐπείγεσθαι ὁ λέγων δοκεῖ, τροχαϊκῶς συντεθέντα καὶ παρὰ*

---

1) V. 320—346; 490—565; 916—926; 938—948; 956—967; 976—987.
2) Cf. Fgm. 53: *τοῖς θεοῖς τιθεῖν ἅπαντα κτλ.*
3) V. 203.
4) Eur. Or. 729; Rhes. 676 ff.; Ar. thesm. 659; pax 553.
5) 56, 22. 6) p. 302, 18 W.

τῷ Μενάνδρῳ. ὁ δὲ Ἀρχίλοχος αὐτὸ καὶ σαφέστερον ἐποίησε καὶ γοργότερον· οἱ γὰρ τετράμετροι αὐτῷ διὰ τοῦτ' οἶμαι καὶ γοργότεροι καὶ λογοειδέστεροι τῶν ἄλλων εἶναι δοκοῦσι, διότι τροχαϊκῶς σύγκεινται· τρέχει γὰρ ὡς ὄντως ἐν τούτοις ὁ ῥυθμός. Und bei seinem Erklärer Johannes[1]) findet sich folgende Stelle: *ὁ τροχαῖος τροχαλὸς ὢν ὡς ῥόμβος ἁρπάζει τὸν ῥυθμὸν ἀπὸ τοῦ σεμνοῦ εἰς γοργότητα.*

Im raschesten Tempo hat man sich die Trochäen in der Komödie vorgetragen zu denken. Bei Archilochus hatten sie, in gemäßigtem Zeitmaße vorgetragen, noch den Charakter einer gewissen Würde bewahrt; die Komödie verwandte sie zum Ausdruck der höchsten Ausgelassenheit und Gemeinheit. Sie waren, wie schon die erwähnte Stelle des Aristoteles zeigt, der Rhythmus des obscönen *κόρδαξ* und hatten namentlich in den beliebten Streitscenen ihre Stelle. Das Ethos dieser Verse stand in scharfem Gegensatz zu demjenigen der obenerwähnten Trochäen der Tragödie. Diese Verwendung des Rhythmus hat Dionysius von Halikarnass im Sinn, wenn er ihn[2]) einen *ῥυθμὸν μαλακώτερον καὶ ἀγενέστερον* nennt.

In den ionischen Gedichten des Sotades vollends, wo trochäische Syzygieen in Verbindung mit den anaklastischen Ionikern auftraten, näherte sich der Trochäus seinem Ethos nach stark dem letzteren, der systaltischen Stilart angehörenden Rhythmus. Von den *ἰωνικαὶ* und *τροχαϊκαὶ συνθῆκαι* sagt Hermogenes[3]) geradezu, sie seien *ἐναντίαι σεμνότητι* und nennt das *τροχαϊκὸν συγγενὲς τῷ ἰωνικῷ.*

So umfasst das Ethos des trochäischen Rhythmus eine ganze Skala von Abstufungen. Während die Rhythmen des *γένος ἴσον* ein ganz bestimmtes charakteristisches Gepräge aufweisen, ist das Ethos der Trochäen weit abgeblasster und verschwimmender und durchaus durch das Tempo, die *ἀγωγή*[4]), bedingt. Seinem Grundcharakter nach diastaltisch, nähert sich der trochäische Rhythmus bald der hesychastischen, bald der systaltischen Stilart, je nachdem er in langsamem oder raschem Zeitmaß zu Gehör gebracht wird.

§ 44. Der jambische Rhythmus.

Die steigende Form des *γένος διπλάσιον* besitzt ein weit schärfer ausgeprägtes Ethos als die fallende. Sie ist, mehr als alle andern, der Rhythmus der energisch vorwärts drängenden

1) VI, 246, 30 W. 2) De comp. verb. c. 17.
3) p. 229, 14 W. 4) S. oben S. 127 f.

Bewegung[1]). Ursprünglich ein reiner Tanzrhythmus, haben die Jamben bald durch ihre Verwendung zu skoptischen Zwecken ein Ethos erhalten, das die *ταπεινότης* des systaltischen Tropos zu drastischem Ausdruck bringt.

Wiederum war es Archilochus, der diesen Rhythmus in die Litteratur eingeführt hat. Er fand ihn vor in den volkstümlichen Tanzliedern, welche in seiner Heimat Paros an den Festen der Demeter und des Dionysos gesungen wurden. Hier war der Jambus ein Tanzrhythmus schlechthin, er diente den orchestischen Bewegungen der Tänzer als Grundlage, welche dazu ihre ausgelassenen Lieder sangen. Ein Analogon dazu aus späterer Zeit finden wir in dem Liedchen des Semos[2]): ein Schwarm von Bacchanten zieht hier in die Orchestra ein, *βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ καὶ λέγοντες:*

σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν,
ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει,
καινάν, ἀπαρθένευτον, οὔ τι ταῖς πάρος
κεχρημέναν ᾠδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον
κατάρχομεν τὸν ὕμνον.

Auch Aristophanes benützt den jambischen Rhythmus zweimal in Prozessionsliedern zu Ehren der Demeter und des Dionysos[3]). Schon in diesen Volksliedern mag sich da und dort ein skoptisches Element geltend gemacht haben, wie die von Strabo[4]) erwähnten *γεφυρισμοί* in Eleusis zeigen; auch an dem in Aristophanes' Thesmophoriazusen[5]) angeführten Demeterfeste der *Στήνια* kamen ähnliche Dinge vor. Da nun die Heimat des Archilochus, Paros, eine Hauptstätte des Demeterkultes war, so ist es sehr natürlich, dass er gerade diesen Rhythmus aufgriff und in diejenigen Formen brachte, die für alle Zeiten der griechischen Poesie klassisch geblieben sind. Die Nachrichten über jambische Kompositionen vor Archilochus sind sehr spärlich und außerdem zweifelhafter Natur. Was von dem *νόμος ὄρθιος* des Terpander zu halten ist, ist schon oben[6]) gezeigt worden. Fraglich ist, was es mit dem *νόμος ὄρθιος* des Olympos auf Athene für eine Bewandtnis hatte, der noch in später Zeit Alexander den Großen dermaßen begeistert haben soll, dass er aufsprang und zu den Waffen griff[7]). Ob hier ebenfalls die schweren *ἴαμβοι ὄρθιοι* zur Verwendung kamen, oder ein anderer mit dem Jambus ver-

---

1) Citus nennen ihn: Hor. ars poët. 252; Terentian. Maur. 1383; 2190; Apoll. Sidon. epist. VIII, 15, p. 432 B; citatus ebda. IX, 16, p. 475 B; celer Hor. carm. I, 16, 24; Terent. Maur. 2183; praepes ebda. 2182; Auson. epist. XXI, 2, 14; velox Rufin. p. 559, 6 K.

2) Bei Athen. XIV, 622 c. 3) Ar. ran. 383 ff.; Acharn. 264 ff.

4) IX, 1, p. 400. 5) V. 834. 6) S. 137.

7) Dio Chrysost. or. I, 1.

wandter aufsteigender Rhythmus, wie Christ meint[1]), lässt sich nicht entscheiden.

Sehen wir demnach von diesen früheren ungewissen Nachrichten ab, so findet sich das Ethos des jambischen Rhythmus zuerst bei Archilochus ausgebildet. Mit glücklichem Griff bediente er sich seines hitzig vorandrängenden Charakters zu skoptischen Zwecken. Im Gegensatz zu den in den satirisch-ironisierenden Gedichten angewandten Trochäen wurden die Jamben das Maß der schärfsten persönlichen Invektive. Von da an bildete das *λοιδορικόν*[2]) eines der Hauptcharakteristika dieses Rhythmus, man nahm sogar in späterer Zeit ein Verbum *ἰαμβίζειν* fälschlicherweise an, von dem alsdann der Name *ἴαμβος* selbst abgeleitet wurde[3]). Mit ausgesprochener Beziehung auf Archilochus bemerkt dies Marius Victorinus[4]): appellatur autem iambicum *παρὰ τὸ ἰαμβίζειν*, quod graece significat maledicere et carpere; est enim hoc carmen aptum lacerationi et conviciis . . . et Archilochus in Lycambam hoc metro saevit.

Die Vorstellung von der rabies des Archilochus war dem späteren Altertum ganz geläufig, so sagt Horaz[5]): Archilochum proprio rabies armavit iambo. Von den zahlreichen Epigrammen der palatinischen Anthologie, die darauf anspielen, sei nur eines erwähnt[6]): *Ἀρχιλόχου τόδε σῆμα, τὸν ἐς λυσσῶντας ἰάμβους Ἤγαγε Μαιονίδῃ Μοῦσα χαριζομένη.* Noch Apollinaris Sidonius[7]) redet von den feri iambi des Archilochus. Schließlich kam es soweit, dass der Jambus überhaupt der Rhythmus des Schmähgedichts und der persönlichen Invektive wurde; Horaz[8]) nennt die iambi criminosi, Catull[9]) truces, Apollinaris Sidonius endlich[10]) feroces.

Vor dem Trochäus hat der Jambus das voraus, dass er niemals zum Ausdruck schlaffer Weichlichkeit herabsinkt[11]). Vielmehr

---

1) Metrik² p. 316. Fraglich ist, ob der von Dio Chrysostomus angeführte Nomos identisch ist mit dem von Plut. de mus. c. 33 erwähnten. Dagegen spricht, dass Plutarch gar nicht von einem *ὄρθιος* spricht, weder in Beziehung auf den ganzen Nomos, noch auf seine einzelnen Rhythmen, von denen er nur den Trochäus und den *παίων ἐπιβατός* anführt.

2) Schol. Heph. B 132, 16 ff.

3) So schon Aristid. p. 38 M; Anon. Ambr. p. 224, 2 St.: (Herleitung des *ἴαμβος*) *παρὰ τὸ ἰὸν βάζειν, ὅπερ ἐστὶν ἰοῦ καὶ πικρίας ἀνάμεστα ῥήματα λέγειν· . . . λοιδορητικὸν γάρ ἐστι τὸ μέτρον καὶ ἰαμβίζειν τὸ λοιδορεῖν σημαίνει παρὰ τοῖς παλαιοῖς.* Cf. Schol Heph. B p. 152, 3 ff. W; Anon. in Hermog. VII, 982, 17 W; Diomed. 476, 18 K.

4) p. 79, 29 K.

5) Ars poët. v. 79.

6) Anth. pal. VII, 674, cf. ib. 71 und 69, 3.

7) Carm. IX, 214.

8) Carm. I, 16, 2.

9) Carm. 36, 5.

10) Epist. IX, 14 p. 469 B.

11) S. oben S. 140, A. 2.

tritt das ἦθος πρακτικόν, das ihm schon Aristoteles[1]) zuschreibt, immer und überall zu Tage, weshalb auch Dionysius von Halikarnass den Rhythmus als οὐκ ἀγενής hervorhebt[2]). Seine Verwendung war demnach eine beinahe universale: ἴαμβος δὲ οὐ πᾶς ἐστι λοίδορος, ἀλλ' ἔστι καὶ εὐσεβής· ἐν κωμῳδίᾳ μὲν γὰρ στωμύλλεται καὶ λοιδορεῖ, ἐν τραγῳδίᾳ δὲ πενθεῖ· ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ ὕμνοι γράφονται τούτῳ, ὥςτε καὶ εὐσεβής sagt der Scholiast des Hephästion[3]), der im weiteren Verlaufe[4]) vier χαρακτῆρες dieses Metrums unterscheidet, den τραγικός, κωμικός, σατυρικός und den οὕτω πως ἰδίως λεγόμενος ἰαμβικός, unter dem wohl mit Sicherheit der eigentliche archilochische Schmähstil verstanden ist. Der Grammatiker Mallius Theodorus[5]) spricht sich ähnlich aus: iambi . . . usus in carmine ita est varius ac multiplex, ut se et alte attollat et quam aptissime ad cotidianum loquendi morem accedat et ita in severis tristibusque versetur, ut etiam in mollibus ac remissis ei sit loci plurimum.

Diese Nachrichten finden ihre Bestätigung in den uns erhaltenen Dichtungen. Auch hier schimmert der systaltische Grundzug des Rhythmus bis in die spätesten Zeiten durch; neben das στωμύλλεσθαι der Komödie, das sich direkt an die archilochische Art anschließt[6]), tritt das πενθεῖν der Tragödie, das ganz besonders in den synkopierten jambischen Chorliedern des Äschylus zum Ausdruck kommt[7]). Sehr bezeichnend ist, dass der Gegenpol des systaltischen Tropos, der hesychastische, von rein jambischen Bildungen fast vollständig absieht; in der Chorlyrik spielt der Jambus eine durchaus untergeordnete Rolle.

Schon die Alten machten die Beobachtung, dass der Jambus von allen Metren der prosaischen Rede am nächsten kommt. Aristoteles sagt in der Rhetorik[8]): ὁ . . . ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες, und in der Poetik[9]): ἐν τοῖς ἰαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων, ὅσοις καὶ ἐν λόγοις τις χρήσεται. Ihm folgt der Rhetor Demetrius[10]): ὁ ἴαμβος εὐτελὴς καὶ τῇ τῶν πολλῶν λέξει ὅμοιος· πολλοὶ γοῦν μέτρα ἰαμβικὰ λαλοῦσιν οὐκ εἰδότες. Daher leitet denn

---

1) Poët. c. 24. 1459, b, 37 f.
2) De comp. verb. c. 17.
3) Schol. Heph. A 145, 25 ff.
4) A. a. O. 152, 23.
5) 594, 18 K.
6) Auch hier sind Lieder auf Demeter und Dionysos der Anknüpfungspunkt, s. Ar. ran. 384 ff.; Ach. 264 ff.
7) Vgl. z. B. Choeph. 623—30. Die Komödie parodierte diese tragischen Jamben, vgl. schol. Ach. 1190.
8) III, 8. 1408, b, 33.
9) Cap. 22. 1459, a, 12.
10) De elocut. § 43; vgl. auch Cic. orat. 189; 191. Quint. IX, 4, 76 Hor. ars poët. 79 ff.

auch Aristoteles den Ursprung des jambischen Trimeters folgendermaßen ab[1]: *τό τε μέτρον* (sc. *τῆς τραγῳδίας*) *ἐκ τετραμέτρου* (sc. *τροχαϊκοῦ*) *ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης* (d. h. mit der Ausbildung des Dialogs) *αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.* Ähnlich lautet eine Stelle der Rhetorik[2]): *οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες . . . ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων.* Ebenso sagt Horaz von unserem Versmaß[3]): Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni Alternis aptum sermonibus et popularis Vincentem strepitus et natum rebus agendis.

Werden den reinen Jamben Spondeen beigemischt, so ist die Annäherung an den sermo cotidianus noch größer, darum bevorzugen besonders die komischen Dichter derartige Bildungen, wie eine Stelle des Terentianus[4]) besagt:

> Sed qui pedestres fabulas socco premunt,
> Ut, quae loquuntur, sumpta de vita putes,
> Vitiant iambum tractibus spondaicis
> Et in secundo et ceteris aeque locis,
> Fidemque fictis dum procurant fabulis,
> In metra peccant arte, non inscitia,
> Ne sint sonora verba consuetudinis
> Paulumque rursus a solutis differant.

Ähnlich Augustinus[5]): . . . quare in hoc genere (d. h. bei der Mischung von Jamben und Spondeen) poëtae ista corruptione atque licentia plane assecuti sunt, quod eos voluisse arbitrandum est, ut essent in fabulis poëmata solutae orationi simillima, und über die Senare der römischen Komiker Cicero[6]): at comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in eis numerus et versus intellegi possit.

Unter den genannten Gesichtspunkt fallen vor allem die *χωλίαμβοι* des Hipponax, in denen nach der Ansicht des Rhetors Demetrius der unregelmäßige Gang des Rhythmus treffend zum Ausdruck des schärfsten Hohnes verwandt wird[7]): *λοιδορῆσαι*

---

1) Poët. c. 4. 1449, a, 22 ff. 2) III, 1. 1404, a, 30 ff.
3) Ars. poët. v. 80 ff.
4) V. 2232 ff.; cf. Mar. Vict. p. 80, 30 ff. K.
5) De mus. V 11. 6) Orat. 184.
7) De elocutione § 301.

γὰρ βουλόμενος τοὺς ἐχθροὺς ἔθραυσε τὸ μέτρον καὶ ἐποίησε χωλὸν ἀντὶ τοῦ εὐθέος καὶ ἄρρυθμον, τουτέστι δεινότητι πρέπον καὶ λοιδορίᾳ· τὸ γὰρ εὔρυθμον καὶ εὐήκοον ἐγκωμίοις ἂν πρέποι μᾶλλον ἢ ψόγοις.

Auf diesen Charakter der Hinkverse spielt auch Anakreon an[1]): *διὰ δέρην ἔκοψε μέσσην, κὰδ δὲ λῶπος ἐσχίσθη.*

Einen deutlichen Begriff vom Wesen und Charakter speziell der Choliamben geben uns die Mimiamben des Herondas, welche durchweg niedrig-realistische Stoffe aus dem täglichen Leben des Volkes behandeln. Der Charakter des sermo cotidianus ist hier auf das Glücklichste gewahrt, ohne dabei jedoch ganz auf den platten Boden der Wirklichkeit herabzusinken. Sehr hübsch wird übrigens hinsichtlich des Begriffs *χωλός* an einer Stelle die musikalisch-rhythmische Bedeutung mit der moralischen verquickt[2]) *χωλὴν δ' ἀείδειν χὼλ' ἂν ἐξεπαίδευσα.*

§ 45. Der ionische Rhythmus.

Der Charakter des ionischen Rhythmus wird, analog demjenigen der ionischen Tonart[3]), von den Alten übereinstimmend als ein schlaffer und weichlicher bezeichnet. Die meisten Schriftsteller verweisen dabei auf die genusssüchtige, verweichlichte Art des ionischen Stammes, so Aristides[4]): *ἰωνικὸς* (sc. *ἐκλήθη*) *διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικόν, ἐφ' ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν*; der Anonymus Ambrosianus[5]): *οἱ . . . ἰωνικοὶ ἐκλήθησαν ἀπὸ τῶν Ἰώνων τῶν τρυφηλῶν, ἐπειδὴ κατὰ μίμησιν ἐκείνων μαλθακόν τε καὶ ἀναβεβλημένον καὶ χαῦνον ποιοῦσι τὸν ῥυθμόν*; Longinus[6]): *ἰωνικοὶ . . . καλοῦνται, ἐπειδὴ Ἰώνων εἰσὶν εὕρημα μαλακὸν τὸ μέτρον καὶ τρυφερώτατον, ᾧ καὶ Σωτάδης ἐχρήσατο*; Johannes Sikulus[7]): *οἱ ἰωνικοὶ καθάπερ καὶ οἱ ἐφευρόντες αὐτοὺς Ἴωνες βλακώδεις εἰσὶ καὶ ὡς ἂν τις εἴπῃ γύνιδες· ἡ δὲ σεμνότης ἀνδρικὴ καὶ μεγαλοπρεπής, καὶ οὐχ οἷόν τε τὸ ἀπρεπὲς μετὰ τοῦ σεμνοῦ τίθεσθαι*; Maximus Planudes[8]): *διὰ ταῦτα* (wegen der *ἁβρότης* der Ionier) *εἰκότως καὶ τὸ ἐπώνυμον αὐτῶν μέτρον ἐκλυτώτερόν τε καὶ μαλακὸν καὶ ἐναντίον σεμνότητι*; endlich Marius Victorinus[9]): ionicum metrum quidam a genere hominum vocabulum accepisse existimarunt, quod in rhythmo et

---

1) Anacr. fgm. 80.

2) Mimiamb. I, 71 (nach der Lesart von Crusius, Unters. zu d. Mim. des Her. 1892, p. 24 f.).

3) S. oben S. 87 ff. 4) p. 37 M. 5) 228, 13 St.

6) Bei Anon. in Hermog. VII, 984, 5 W.

7) VI, 241, 13. 8) V, 492, 30 ff. W. 9) p. 90, 18 K.

satis prolixum et satis molle, sicut eiusdem gentis homines adseverantur.

Bei den römischen Dichtern wird mehr als einmal[1]) auf die lasciven ionischen Tänze und die damit verbundene Kinädenpoesie hingewiesen.

Den Grund dieser χαυνότης[2]) des ionischen Rhythmus suchen die Alten in der Ungleichheit der beiden den Fuß zusammensetzenden Elemente[3]): ἡ παράθεσις τῶν ἴσων μακρῶν καὶ βραχειῶν ἐν ταῖς ἰωνικαῖς καὶ τροχαϊκαῖς (συνθήκαις) πλέον κλᾷ τὸν ῥυθμὸν ἤπερ ἡ τῶν πλειόνων βραχειῶν (bei den Päonen) ὁμόχρονος συνθήκη . . . καὶ γὰρ οὐχ οὕτως τὸ ἐναντίον καθ᾽ ἑαυτό πως ὂν ἐπίδηλόν ἐστιν ὥςπερ ὅταν ἔχῃ παρακείμενον τὸ ἐναντίον. Noch deutlicher Johannes Sikulus[4]): οἱ . . . ἰωνικοὶ κῶλοι τὸν ῥυθμὸν εἰς τὸ ἐναντίον ἐπαλλήλους ἔχοντες τὰς βραχείας καὶ τὰς μακράς (sc. ἀνοίκειοί εἰσι τῇ σεμνότητι) . . . ἡνίκα μὲν γὰρ αἱ μακραὶ εἰς τὸ σεμνὸν αἴρουσι τὸν λόγον, ἀντισπῶσιν αὐτὸν αἱ βραχεῖαι καὶ πάλιν τὰς βραχείας ἀντισπῶσιν αἱ μακραί· τὸ δὲ τοιοῦτον ἄτακτον πῶς ἂν εἴη σεμνόν; und Maximus Planudes[5]): τὸ ἰωνικὸν ὡς ἐκλυτώτερον ἐξέβαλε (Hermogenes) τοῦ σεμνοῦ λόγου· ἐκ γὰρ ποδῶν ἀναρμόστων ἀλλήλοις οἱ ἰωνικοὶ σύγκεινται.

Den ionischen Rhythmus hat, neben dem dochmischen, wie Westphal[6]) wohl richtig vermutet, auch Plato im Auge, wenn er[7]) von den ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις redet.

Was den Unterschied der beiden Unterarten des ionischen Rhythmus anlangt, so gilt die steigende Form, der ionicus a minore, immer noch für würdevoller als die fallende, der ionicus a maiore[8]): ionicon ἀπὸ μείζονος aptum sotadicis versificationibus et mollibus versibus, dagegen heißt es vom Ionikus ἀπ᾽ ἐλλάσσονος bei Mallius Theodorus[9]): hoc metrum venustatem, quam habet in sese, non deposcit aliunde; ja er stand sogar in enger Beziehung zur Flötenmusik[10]).

Der ionische Rhythmus, dessen Name übrigens wohl uralt ist, war ursprünglich, gleichwie die ionische Tonart, so recht das Eigentum des lebenslustigen ionischen Stammes. Erst dem Ionier

---

1) Plaut. Stich. 769; Pseud. 1274; Hor. carm. III, 6, 21.
2) Schol. Heph. p. 190, 25 ff. W.
3) Anon. in Hermog. VII, 981, 10 W.
4) VI, 241, 3 W. 5) V, 520, 4 W.
6) Theorie der musischen Künste I, 239.
7) Resp. III, 400 D.
8) Anon. post Caes. Bass. p. 274, 17 ff. K.
9) p. 600, 3 K.
10) Anon. post. Caes. Bass. p. 274, 19.

Anakreon war es vorbehalten, ihn in die poetische Litteratur einzuführen und zwar als Rhythmus der Trink- und Liebeslieder. So finden wir in seinem Ethos alle drei Merkmale des *τρόπος συσταλτικός* wieder, das *συμποτικόν*, *ἐρωτικόν* und *θρηνητικόν*. *Ἰωνικὴ ὄρχησις παροίνιος*, sagt Athenäus[1], und der Rhetor Demetrius bemerkt hinsichtlich des Anakreonteus[2]: *μεθύοντος . . . ὁ ῥυθμὸς ἀτεχνῶς γέροντος*. Das *ἦθος ἐρωτικόν* trat besonders in der Kinädenpoesie des Sotades zu Tage; so sagt der Römer Varro in seinen menippeischen Satiren[3]: *Ἀχιλλέως ἡρωϊκός*, *ἰωνικὸς κιναίδου*, und auch in den schon oben angeführten Stellen wird des öfteren auf das *μαλακόν*, die mollities des Sotades hingewiesen. Auch das metrum galliambicum nennt Marius Victorinus[4]) emollita ac tremula modulatione formatum; ähnlich drückt sich der Hephästionscholiast aus[5]: *λελυμένον ἐστὶ τὸ μέτρον* (sc. das galliambische).

Auf das *ἦθος θρηνῶδες* der Ioniker endlich geht eine Bemerkung des Äschylusscholiasten[6]: *ὁ ῥυθμὸς Ἀνακρεόντειός ἐστι κεκλασμένος πρὸς τὸ θρηνητικόν. ἐπεδήμησε γὰρ τῇ Ἀττικῇ Κριτίου ἐρῶν καὶ ἠρέσθη λίαν τοῖς μέλεσι τοῦ τραγικοῦ. ἐχρῶντο δὲ αὐτοῖς οὐκ ἐν παντὶ τόπῳ, ἀλλ' ἐν τοῖς θρηνητικοῖς.*

Ein besonderes Charakteristikum der ionischen Verse bildet die *ἀνάκλασις*. Über die Auffassung dieser merkwürdigen Erscheinung ist immer noch kein Einverständnis erzielt worden. Dass hier, wie Westphal[7]) und Rossbach[8]) annehmen, ein Taktwechsel vorliegt, ist wenig wahrscheinlich, da ein solcher bei dem leichten und tändelnden Charakter all dieser Poesieen, vollends aber bei den Tanzliedern[9]), sehr wenig am Platze wäre; aus demselben Grunde hat auch Christs[10]) Annahme einer *ἐπίμιξις* der Ioniker mit iambischen Syzygieen wenig für sich.

Haben wir somit von einem Taktwechsel abzusehen, so empfiehlt sich die schon von Gevaert[11]) vorgeschlagene Annahme einer Taktrückung, wie sie z. B. heutzutage bei ungarischen und slavischen Volkstänzen ganz gebräuchlich ist. Dem normalen Gang des Rhythmus:

$\frac{3}{4}$ ♫ | ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩

entspräche somit der anaklastische:

$\frac{3}{4}$ ♫ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♩

1) XIV, 629, e.
2) De eloc. § 5.
3) Sat. Men. p. 181 R.
4) 154, 18 f. K.
5) Schol. Heph. A 194, 15 W.
6) Schol. Prom. 128.
7) Gr. Rhythm.[1] S. 163.
8) Metrik III, p. 328 f.
9) Tanz bei der *ἀνάκλασις* erwähnt schol. Heph. 195, 6 W.
10) Metrik[2] S. 487.
11) Histoire et théorie II, 78 f.

Nahegelegt wird diese Auffassung zudem durch eine Stelle des Augustinus[1]), in der deutlich von einer Zerteilung der zweiten Länge des Ionikus die Rede ist.

Zugleich aber wenden die Grammatiker das Wort *ἀνακλώμενος* auch im ethischen Sinn, mit Beziehung auf den weichlichen Charakter des Rhythmus an, so der Scholiast des Hephästion[2]): *ἴσως δὲ διὰ τοῦτο καὶ ἀνακλώμενον διὰ τὴν κλάσιν τῆς φωνῆς αὐτῶν* (sc. *τῶν Γάλλων*) *καὶ ἁπαλότητα*; und Tricha[3]): *ἀνακλώμενα δέ . . . παρ' ὅσον ὁ ἐν τοῖς τοιούτοις ῥυθμὸς ἀνακλᾶται πρὸς τὸ χαῦνον καὶ μαλακόν.*

Bemerkenswert ist übrigens, dass die Griechen dem ionischen Rhythmus einen ausgesprochen exotischen Beigeschmack zuschrieben; er gemahnte sie an die schlaffen Nationalweisen der Orientalen. Aristophanes sagt mit Beziehung auf die asiatischen Gewohnheiten der ionischen Dichter[4]): *ἐμιτροφόρουν τε καὶ διέκλων ἰωνικῶς*; ebenso deutet eine Notiz der Hephästionscholien auf einen Zusammenhang mit dem Orient hin[5]): *ἰωνικὸς μὲν ὅτι οἱ Ἴωνες αὐτῷ ἐκέχρηντο· Περσικὸς δὲ διὰ τὸ τὰς ἱστορίας τὰς Περσικὰς τούτῳ τῷ μέτρῳ γεγράφθαι.*

Der Grund davon mag eben in der besprochenen Taktrückung zu suchen sein. Thatsache ist jedenfalls, dass sich die Dichter des ionischen Rhythmus nicht selten zur Erreichung eines ganz bestimmten Effekts, nämlich zur Erzielung eines ausländischen Lokalkolorits zu bedienen pflegten. Es liegt hier somit ein ähnlicher Fall vor, als wie wenn heutzutage ein Komponist durch Anwendung derartiger Rückungen seinem Werke ein ausländisches, etwa an die Nationalweisen der Slaven oder Ungarn gemahnendes Gepräge zu verleihen bestrebt ist. So legt z. B. Äschylus den vornehmen Persern am orientalischen Königshofe Ioniker in den Mund[6]) und lässt die aus fremdem Lande kommenden Danaiden mit einem ionischen Gesange in Argos einziehen[7]). Dass in den Persern vollends die Ioniker überhaupt eine hervorragende und charakteristische Rolle spielen, ist schon oben[8]) gezeigt worden.

---

1) De mus. II, 13.
2) Schol. Heph. A 194, 24 ff. W.
3) p. 298, 7 ff. W.
4) Thesm. v. 163.
5) Schol. Heph. B 135, 5 ff. W.
6) Pers. v. 65 ff.
7) Suppl. v. 1018 ff.
8) S. 121.

3. Die Rhythmen des fünfteiligen Taktes.

§ 46. Der päonische Rhythmus.

Der fünfzeitige Rhythmus der Griechen bietet dem Forscher nicht allein wegen seiner dem modernen Gefühl ungewöhnlich erscheinenden Messung manches Problem, sondern er ist auch vom rein historischen Standpunkt überaus wichtig. Er weist auf einen bis in die ältesten Zeiten reichenden Zusammenhang zwischen der dorischen und einer kretischen Kunst hin, welch letztere deutlich orientalische Einflüsse verrät. Dieser Zusammenhang findet sich bereits im homerischen Apollohymnus angedeutet[1]):

οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο
Κρῆτες πρὸς Πυθὼ καὶ ἰηπαιήον᾽. ἄειδον,
οἷοί τε Κρητῶν παιήονες, οἷσίτε Μοῦσα
ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.

In der Bezeichnung Kretikus hat sich in späterer Zeit die Erinnerung an jene alten Beziehungen ausgeprägt.

Wie der dreiteilige, so scheint auch der fünfteilige Takt ursprünglich ein reiner Tanzrhythmus[2]) gewesen zu sein, und zwar von wildaufgeregtem, echt orientalischem Charakter[3]). Die kretischen Hyporchemata werden von den Alten auf die kretischen Kureten zurückgeführt[4]); diese aber sind aufs engste verwandt mit den phrygischen Korybanten und dem Kulte der Großen Mutter[5]). So drangen denn auch auf diesem Wege orientalische Einflüsse in frühester Zeit in die griechische Musik ein. Bezeichnend ist auch hier wieder der unmittelbare Zusammenhang mit der Flötenmusik: selbst der feierliche Päan der Opferspende wird noch in spätester Zeit zur Flöte vorgetragen, nach dem Zeugnis Plutarchs[6]): *τὸν δὲ αὐλὸν οὐδὲ βουλομένοις ἀπώσασθαι τῆς τραπέζης ἔστιν· αἱ γὰρ σπονδαὶ ποθοῦσιν αὐτὸν ἅμα τῷ στεφάνῳ καὶ συνεπιφθέγγεται τῷ παιᾶνι τὸ θεῖον.*

---

1) 516 ff.

2) Meriones *ὀρχηστής* *Π* 617; schol. Pind. Pyth. II, 127; schol. Ar. nub. 651; Athen. V, 181, b. Im berühmten pythischen Nomos bildete ein kretisch gehaltener Teil die Schlusspartie, die *καταχόρευσις*, in welcher der Gott nach Erlegung des Drachens den Siegesreigen tanzte (Guhrauer, Jahrb. f. Phil. Suppl. VIII, 311—51).

3) *Ὀρθίῳ ῥυθμῷ* Athen. XIV, 631, b.

4) Ephor. b. Strab. X, 4, 16.

5) Diodor XVII, 7; Strab. X, 3, 11 f.

6) Plut. conviv. VII, 8, 4; vgl. Soph. Trach. 217; Eur. Troad. 126.

Das *ἦθος ἐνθουσιαστικόν* des päonischen Rhythmus wird denn auch von den Quellen nachdrücklich hervorgehoben. So sagt Aristides[1]: *τοῖς ... ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένοις* (sc. *ῥυθμοῖς*) *ἐνθουσιαστικωτέροις εἶναι συμβέβηκεν.* Und der ambrosianische Anonymus bemerkt hinsichtlich des Bacchius[2]: *βακχεῖος εἴρηται, ἐπειδὴ βακχικὸν καὶ ὑγρότερον καὶ λελυμένον ἔχει τὸν ῥυθμὸν τῆς μελοποιίας ... τὰ γὰρ τῷ Διονύσῳ ᾀδόμενα μέλη βακχικὰ ᾄσματα καλοῦσί τινες, ἃ τούτῳ τῷ μέτρῳ γινόμενα μᾶλλον θειότερα.*

Dies leidenschaftlich erregte Ethos kam den im raschesten Tempo vorgetragenen Hyporchemen zu; von hier aus ward es dann auch in die Komödie verpflanzt, nach dem Zeugnis des Athenäus[3]: *ἡ δ' ὑπορχηματικὴ* (sc. *ὄρχησις*) *τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ.*

Während sich in diesen Hyporchemen, welche nach dem Zeugnis des Aristoxenus[4]) zur alten kretischen *πυρρίχη* gesungen wurden, das an den Orient gemahnende orgiastische Ethos bis in die spätere Zeit hinein erhalten hat, war der Charakter der Päane[5], der Preislieder auf Apollo, die von demselben Rhythmus beherrscht waren, ein wesentlich ruhigerer. Hier machte sich ein rein griechisches Element geltend. Der nationale apollinische Kult übte auch auf diesem Gebiete eine klärende und veredelnde Wirkung aus; der ernste Inhalt dieser Bitt- und Sühnelieder und ihr gemessener, würdevoller Vortrag glichen die Unruhe des Rhythmus, die ihm von Hause aus anhaftete, aus und bewirkten eine Annäherung an die *σεμνότης* der dorischen Kunst. So nannte Ephorus[6] die Kretiker *συντονωτάτους*, Dionysius von Halikarnass[7] verleiht ihnen das Prädikat *οὐκ ἀγενής*, bezeichnet den Bacchius und Hypobacchius als ein *σχῆμα ἀνδρῶδές τε καὶ εἰς σεμνολογίαν ἐπιτήδειον* und fährt fort: *τὸ δὲ αὐτὸ συμβήσεται, κἂν ἡ βραχεῖα πρώτη τεθῇ τῶν μακρῶν· καὶ γὰρ οὗτος ὁ ῥυθμὸς ἀξίωμα ἔχει καὶ μέγεθος.* Plutarch[8] nennt den Päan *τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν*; Maximus Planudes[9] endlich be-

---

1) p. 98 M.

2) p. 226, 2 St. Ähnlich Mar. Vict. 45, 23 K; Diom. 479, 19 K.

3) XIV, 630, e.

4) Bei Athen. a. a. O.; schol. Pind. Pyth. II, 127.

5) Die Alten schieden bestimmt beide Gattungen voneinander, s. Plut. de mus. c. 9 und Athen. a. a. O. Nichts beweist dagegen der Umstand, dass namentlich von den vorklassischen Dichtern bei dem einen Gewährsmann Hyporcheme, bei dem andern Päane erwähnt werden. Die betreffenden Dichter haben sich eben, wie ganz natürlich, in beiden Gattungen versucht.

6) Bei Strab. X, 4, 16.

7) De comp. verb. c. 17.

8) De *ει* Delphico p. 389 B.

9) Schol. in Hermog. V, 493, 8 ff. W.

richtet: *ἐπεὶ τοὺς παιᾶνας ᾄδοντες ἐχρῶντο αὐτοῖς οἱ παλαιοί, σεμνοὶ δὲ οὗτοι ὡς εἰς θεοὺς ᾀδόμενοι· διὰ τοῦτο* (sc. *εἰσὶν οἱ παίωνες*) *καὶ χρήσιμοι τῇ σεμνότητι.*

Im Gegensatz zu dem ausgelassenen Charakter, der die Päone der Komödie kennzeichnet, ist die *σεμνότης* dieses Rhythmus in den päonischen Kompositionen Pindars und der Tragiker ausgeprägt. Allerdings treten die Päone hier selten rein auf, sondern meistens unter Beimischung anderer, dem hesychastischen oder diastaltischen Tropos entstammender Elemente[1]). Eine Annäherung an den ersteren wird auch durch das feierlich langsame Zeitmaß, sowie durch die seltener vorkommende Auflösung der zweiten Länge des Kretikers bewirkt. Bei Pindar finden sich außerdem noch als besonderes Charakteristikum die in die kretischen Verse eingestreuten Längen[2]), die in den meisten Fällen auch den sprachlichen Iktus tragen und dem Ganzen eine Würde und Erhabenheit verleihen, die den reinen Kretikern fremd ist.

Die Tragödie bietet nur wenige *μέλη* von rein kretischem Rhythmus dar, wie z. B. in einem Chorlied der Schutzflehenden des Äschylus[3]), wo sie dem Ausdruck leidenschaftlichen Flehens dienen. Sonst erscheinen sie meist mit Trochäen vermischt und nähern sich so dem oben[4]) geschilderten Ethos.

Als besondere Unterarten des päonischen Rhythmus sind außer dem Kretiker noch zu erwähnen:

a. Der Bacchius, dessen Name und Charakter (nach Dionysius) schon erwähnt wurde, nebst dem Anti- oder Palimbacchius. Auch sie sind Formen des fünfteiligen Taktes und nicht etwa, als synkopierte Iamben[5]), des dreiteiligen. Denn die Alten, denen die *πόδες πεντάσημοι* ganz geläufig waren, hätten schwerlich auch den Bacchius dazu gerechnet, wenn er wirklich als synkopierte iambische Dipodie aufzufassen wäre. Dass die erste Länge nie aufgelöst wird und dass mit der zweiten fast regelmäßig ein Wort schließt, erklärt sich hinreichend aus dem ganz bestimmt ausgeprägten, leidenschaftlich vorwärts drängenden Charakter, der durch Auflösung jener Länge vollständig aufgehoben würde.

Da der Rhythmus sehr leicht ins Ohr fällt, so wandten ihn die Alten mit Vorliebe in tonmalerischer Absicht an[6]).

Während Dionysius von Halikarnass dem Bacchius und seinen

---

1) Ausgesprochen hesychastischen Charakter tragen der Dithyrambus auf Athen und die zweite olympische Ode.

2) Beispiele besonders in Ol. II; Pyth. V.

3) 417—427. 4) S. 138 f. 5) Christ, Metrik S. 414 f.

6) Vgl. Dion. de comp. verb. 17; Aesch. Ag. 1110; Prom. 115; Ar. nub. 708.

Abarten hohes Lob spendet[1]), nennt ihn Hephästion[2]) *ἀνεπιτήδειος πρὸς μελοποιίαν* und hebt auch seine seltene Verwendung hervor[3]): *τὸ δὲ βακχειακὸν σπάνιόν ἐστιν, ὥςτε, εἰ καὶ πού ποτε ἐμπέσοι, ἐπὶ βραχὺ εὑρίσκεσθαι.*

b. Der *παίων ἐπιβατός*, nach Aristides[4]) bestehend *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.* Derselbe sagt über das Ethos dieses Rhythmus[5]): *ὁ ἐπιβατὸς κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν, ἐς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων.*

Nach Plutarch[6]) spielte der Epibatos, in Verbindung mit der phrygischen Tonart und dem enharmonischen Geschlecht die Hauptrolle am Anfang des von Olympus auf Athene komponierten Nomos; hier fiel ihm, als dem Hauptfaktor bei der Gestaltung des Gesamt-Ethos, die Aufgabe zu, zwischen dem enthusiastischen Ethos der Tonart und der ruhigen Erhabenheit des Klanggeschlechts zu vermitteln und die Gegensätze in einer Ohr und Gemüt des Hörers befriedigenden Weise auszugleichen. Der Athenenomos des Olympus ist ein sehr instruktives Beispiel für die Kombination der verschiedenartigsten Einzelfaktoren zu einem einheitlichen Gesamt-Ethos[7]); wiederum zeigt sich, dass der Rhythmus das ausschlaggebende Element war.

Dass auch Archilochus diesen Päon in Verbindung mit Iamben gebraucht haben soll, wie eine Überlieferung behauptet[8]), erscheint historisch wenig glaubwürdig; es liegt wohl eine Verwechslung mit einem der archilochischen *μέτρα ἀσυνάρτητα* vor.

Leidenschaftliche Unruhe bildet also den Grundcharakter der bisher behandelten Formen des päonischen Rhythmus. Aber es ist keine Unruhe, die die Energie des Hörers lähmt, sie trägt keinen systaltischen Charakter, wie z. B. die ebenfalls in der Komödie zur Verwendung kommenden, im Prestissimo dahinrollenden Iamben und Trochäen, die so recht eigentlich die *ταπεινότης* des systaltischen Tropos widerspiegeln. Deutlich tritt der Unterschied der dreiteiligen und fünfteiligen Rhythmen auch in der Anwendung in der Prosarede hervor. Während bei jenen schlechthin die Verwandtschaft mit der prosaischen Rede festgestellt wird[9]), betonen die Alten hinsichtlich der Päone, dass durch sie die Rede Schwung und Erhabenheit erhält[10]).

---

1) S. 150. 2) 40, 16 f. W. 3) 43, 9 W.
4) De mus. p. 39 M. 5) Ib. p. 98 M.
6) De mus. c. 33. 7) S. § 19.
8) Plut. de mus. c. 28. 9) S. S. 139 f.; 143 f.
10) Aristot. bei Demetr. de eloc. 38; Longin. I, 214, 12 f.; Demetr. a. a. O. 41; Augustin. de mus. IV, 9; V, 10. Ter. Maur. 1439 ff.

c. Einzig und allein der Dochmius weist einen ausgesprochen systaltischen Charakter auf. Neben dem Ioniker ist er der Hauptvertreter dieser Stilart; beide Rhythmen sind von dem diastaltischen wie von dem hesychastischen Tropos durchweg ausgeschlossen.

Über die rhythmische Geltung des Dochmius ist noch keine vollständige Übereinstimmung erzielt worden. Man kommt dem wahren Sachverhalt wohl am nächsten, wenn man von der Verwandtschaft des dochmischen Rhythmus mit dem päonischen ausgeht. Denn diese Verwandtschaft behaupten einerseits die Alten selbst[1], andererseits wird sie nahegelegt durch die Beobachtung, dass der zweite Bestandteil des Rhythmus, also – ⏑ –, strengeren Gesetzen unterworfen ist, als der erste: ⏑̄ ⏖, ferner dass innerhalb größerer Zusammenhänge sich der Dochmius mit Vorliebe mit Kretikern verbindet[2].

Die Freiheit, mit der jener erste Bestandteil behandelt wird, erinnert lebhaft an die Behandlungsweise der sog. äolischen Basis, von der wir oben[3] gesprochen haben. Es ist thatsächlich sehr wohl denkbar, dass wir in dem Dochmius einen Fünfzeitler mit Auftakt zu erkennen haben[4]. Demnach wäre dieser Rhythmus den aufsteigenden Takten zuzuzählen; der Kretikus bildete als Hauptbestandteil die Thesis, der der zweite, in seiner Form schwankende Bestandteil als Arsis voranginge.

Auf den Namen *δόχμιος* spielt wohl schon Euripides an[5]:

δόχμιά νυν κόρας διάφερ' ὀμμάτων.

Die Bezeichnung *δόχμιος* stammt von dem unregelmäßigen Gang des Rhythmus[6], sie bedeutet das Gegenteil von *ὀρθός*. *Ὀρθοὶ ῥυθμοί* aber sind solche, in denen Thesen und Arsen in regelmäßiger Reihenfolge miteinander abwechseln[7]. Somit ist unter *δόχμιος* ein Vers zu verstehen, in dem zwei Thesen unvermittelt aufeinanderstoßen, wie dies eben bei unserem Rhythmus der Fall ist.

---

1) Aristid. p. 39 M; Quintil. IX, 4, 97.

2) Z. B. Aesch. Prom. 575; 584; Soph. Ai. 889; El. 1254; Eur. Med. 1280; Herc. fur. 745. Bezeichnend für die Verwandtschaft des Dochmius mit dem Kretikus, dem Rhythmus bacchantischer Verzückung (S. oben S. 149 f.) ist Eur. Tro. 325 ff., wo die Dochmien von der vom Prophetenwahnsinn erfassten Kassandra vorgetragen werden. Die orchestische Begleitung wird v. 325 ausdrücklich erwähnt.

3) S. oben § 37.

4) Ich schließe mich hierin der mir auf mündlichem Wege mitgeteilten Auffassung meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Crusius, rückhaltslos an.

5) Orest. 1261.

6) Vgl. Aristid. p. 39: *δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο δια τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας.*

7) Vgl. Christ, Metrik p. 455.

Das Ethos des dochmischen Rhythmus kennzeichnet sehr treffend der Scholiast des Äschylus[1]: ὁ ὀκτάσημος ῥυθμὸς οὗτος πολύς ἐστιν ἐν θρηνῳδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνους καὶ στεναγμούς.

Sein Hauptfeld war somit die Tragödie. In der Komödie findet er sich weit seltener, am allerseltensten in der Lyrik. Aber auch in der Tragödie spielt er eine weit größere Rolle im Einzelgesang als im Chorgesang. Werden einem Chore Dochmien in den Mund gelegt, so ist stets ein ganz besonders charakteristischer Effekt beabsichtigt; so wird z. B. gern das fassungslose Gebahren einer Weiberschar[2] durch diesen Rhythmus ausgedrückt.

Die tragische Monodie ist das eigentliche Gebiet des dochmischen Rhythmus, hier ist er der Ausdruck der Klage und der Verzweiflung κατ' ἐξοχήν. Sein Ethos unterscheidet sich bestimmt von demjenigen der übrigen hierbei in Frage kommenden Rhythmen. Während die Klageanapäste und besonders die Ioniker eine weiche, unmännliche Gefühlsseligkeit zum Ausdruck bringen, während sich andererseits in den Daktylen ein herber, festsitzender Schmerz offenbart, der an Resignation streift, giebt sich im Dochmius der elementare Schmerzensausbruch am unmittelbarsten zu erkennen. Der unruhige, unregelmäßige Gang, das häufige Zusammentreffen von zwei betonten Längen war ganz besonders dazu geeignet, die Verzweiflung und Fassungslosigkeit des tragischen Helden nach dem Hereinbruch der Katastrophe auszumalen.

Der Dochmius nimmt somit unter den Rhythmen eine ähnliche Stellung ein, wie die μιξολυδιστί unter den Tonarten[3]. Beide besitzen ein ausgesprochen threnodisches Ethos und mögen daher oft genug miteinander verbunden gewesen sein.

§ 47. Die Logaöden.

Von allen Metra, die die griechische Musik kennt, haben die Logaöden die mannigfaltigste Verwendung gefunden. Sie sind, wie kein anderes, das Versmaß des zum Singen bestimmten Liedes. Ihre Wurzeln liegen im Volkslied, und zwar in demjenigen der Insel Lesbos, der liederreichen Heimat Terpanders. Dies zeigt sich bei Alkäus und Sappho noch deutlich an dem Lokaldialekt von Lesbos, an den vielen Anklängen an das Volkslied, an den

---

1) Schol. Aesch. Sept. 103.
2) Aesch. Sept. 86 ff.; Eur. Tro. 320 ff.; Or. 140 ff.
3) S. oben S. 94 f.

immer wiederkehrenden einfachen Strophentypen, deren sich die äolische Lyrik bedient.

Charakteristisch für die Logaöden sind besonders zwei Momente: einmal die kyklische Messung des Daktylus, der also stets rein sein muss, und dann der enge Zusammenhang zwischen Rhythmus und Melos. Die Einführung der Logaöden in die Kunstpoesie bedeutete einen ungeheuren Fortschritt in der Melik sowohl als in der Rhythmik. Hatte man bisher nur den Unterschied zwischen der Note und ihrem halben Werte gekannt, so ergaben sich nunmehr mit der Einführung der kyklischen Messung noch weitere Größenwerte. Damit wurde die Rhythmik um unzählige Schattierungen bereichert; aber auch die Melik erhielt mehr Bewegung und Leben. Mit den Logaöden gewann die griechische Musik das anmutigste und wohlklingendste Maß, das sie je besessen.

Namen und Charakter des logaödischen Metrums zugleich erläutert der Scholiast des Hephästion[1]): *λογαοιδικὸν καλεῖται τὸ μέτρον . . . ἀοιδικὸν μὲν διὰ τὸν δάκτυλον, ἐπειδὴ εὔρυθμος, λογικὸν δὲ διὰ τὸν τροχαῖον, διὸ καὶ οἱ παλαιοὶ κέχρηνται αὐτῷ, ὅτε θέλουσι τρέχειν λόγον· τοιαύτη δὲ ἡ ῥητορικὴ καταλογάδην οὖσα.* Ähnlich spricht sich Tricha[2]) aus.

Die wechselreiche Gestaltung der logaödischen Verse machte ihre Verwendung in allen drei Tropen möglich. Je nachdem das daktylische oder das trochäische Element vorherrschte, war das Ethos dieser Lieder ein bewegteres oder ruhigeres, auch Anakrusis und Katalexis übten ihren Einfluss aus. Ausgesprochen diastaltischen Charakter besitzt der Choriambus, eine spezielle Abart der Logaöden, die als katalektische Dipodie:

$\frac{3}{8}$ ♩. ♬ | ♩ 𝄾 |

aufzufassen ist. Das Hauptcharakteristikum choriambischer Reihen liegt in dem wiederholten Zusammentreffen der beiden betonten Längen. Dies verleiht diesem Rhythmus etwas Unruhiges, Leidenschaftliches, das ihn vorzüglich für den Ausdruck bacchantischer Erregung geeignet machte. Hier tritt ein dem Kretikus verwandtes Ethos zu Tage; ja von einigen Musikern wurde deshalb der choriambische Rhythmus geradezu *βακχεῖος* genannt *ἀπὸ τοῦ τοῖς βακχείοις ἁρμόζειν μέλεσιν*[3]). Beispiele für eine solche Verwendung des Choriambus finden sich zahlreich sowohl in der lyrischen wie in der tragischen Poesie[4]).

---

1) Schol. Heph. A p. 163, 13 W. 2) p. 273, 5 ff. W.

3) Aristid. de mus. p. 38 M; cf. Caes. Bass. 259, 3; 263, 23; 268, 22; Mar. Victorin. III, 16, 5; IV, 1, 63; Terent. Maur. 2607.

4) Aesch. Ag. v. 202 ff.; Soph. Ant. v. 152 ff.; Eur. Bacch. v. 400 f.; Alc. fg. 33—44; Hor. carm. I, 18.

Fortlaufende reine choriambische Reihen sind nicht eben häufig, eben weil ihr unruhiger Charakter den Sinn des Hörers allzusehr verwirren würde. Namentlich bildet den Schluss eines Verses höchstselten ein Choriamb: nec enim cludit choriambus honeste, sagt Terentianus Maurus[1]), ähnlich Mallius Theodorus[2]): tribus . . . choriambis nisi dactylicus finis adiceretur, nihil in his esset dulce et canorum. Die Alten selbst haben über das Ethos dieser Schlussformeln eingehende Beobachtungen angestellt, so wird z. B. durch Verwendung des Epitrits das choriambische Versmaß asperius, bezw. durissimum[3]).

Auf das gemessene Pathos der Choriamben im allgemeinen spielt Apollinaris Sidonius an[4]).

Eine besondere Unterart der choriambischen Maße, das metrum Philicium, spielte in den Gesängen auf Demeter und Persephone eine große Rolle, nach dem Zeugnis des Marius Victorinus[5]): quod genus (sc. choriambicum) si hexametrum sit, philicium de auctoris tragoediographi nomine nuncupabitur, aptum canendis laudibus Cereris et Liberae, sowie des Caesius Bassus[6]): hoc autem (sc. versu) Philicus conscripsit hymnos Cereri et Liberae, tali genere metri, quod scilicet sacricolis[7]) et arcanae deorum venerationi credidit convenire.

Die beliebteste Form der Logaöden war die, in welcher auf einen lebhaften daktylischen Anfang ein ruhiger trochäischer Schluss folgte. Hier war der Charakter einer Bewegung ausgeprägt, die im Anfang rasch dahinfliegt, dann aber allmählich nachlässt und am Schlusse ruhig ausläuft. Tritt dagegen umgekehrt der Daktylus an den Schluss, so wird der Charakter naturgemäß erregter. Die vielen Modifikationen, deren z. B. das glykoneische Maß fähig ist, erzeugen ebensoviele Unterschiede im Ethos.

Die Verschiedenheiten des Ethos, welche durch die mannigfache Gestaltung der logaödischen Verse überhaupt erzeugt werden können, finden ihren signifikantesten Ausdruck in dem Gegensatz der beiden berühmtesten logaödischen Strophen, der alkäischen und der sapphischen.

In der alkäischen Strophe sind es aufsteigende Rhythmen, welche die drei ersten Verse beherrschen; der dadurch hervorgerufene diastaltische Charakter wird noch verstärkt durch den

---

1) V. 1882; vgl. Mar. Vict. p. 127, 20 K.
2) p. 597, 13 K.
3) Caes. Bass. p. 270, 8 K; Mar. Vict. 165, 14 ff. K.
4) Epist. VIII, 15.
5) Mar. Vict. p. 86, 16 K.; Ter. Maur. v. 1883.
6) p. 263, 25 K.
7) Konjektur von O. Hense, de Juba artigrapho, act. societ. philol. Lips. 1875, p. 66 Anm.

männlichen Abschluss der beiden ersten Verse und durch das rasch vorwärts drängende Ethos des rein iambisch gehaltenen dritten. Das *Ἀλκαϊκὸν δεκασύλλαβον* bringt die ganze Strophe zu einem beruhigenden Abschluss. Der anakrusische Anfang fehlt, der daktylische Rhythmus, der hier in scharfem Gegensatz zu den vorausgegangenen Iamben eintritt, läuft schließlich in ruhige Trochäen aus. So ist die ganze Strophe eine überaus kunstvolle und glückliche Mischung des streitbaren Iambus und der anmutigen Logaöden. Diese beiden Elemente erscheinen in den beiden ersten Versen miteinander vereint, in den beiden letzten aber treten sie scharf auseinander.

Die alkäische Strophe besitzt somit, um einen Ausdruck der Alten selbst zu gebrauchen, ein ausgesprochenes *ἦθος κινητικόν* und zwar erreicht die *κίνησις τῆς ψυχῆς* in dem iambischen dritten Vers ihren Höhepunkt, um endlich im vierten allmählich nachzulassen. Durch dieses ruhige Ausklingen wird eine Verwirrung des Hörers vermieden und ein versöhnender Abschluss erzielt.

Diesem energischen, männlichen Ethos tritt in der sapphischen Strophe ein weibliches gegenüber. Hier beherrscht ein Rhythmus, der sangbare logaödische, das Ganze. Gleichmäßig setzt er sich durch die drei ersten Verse hindurch fort, um schließlich in der Gestalt des Adonius der ganzen Strophe einen äußerst melodischen Abschluss zu verleihen. Die Anakrusis fehlt; alle Verse beginnen mit dem schweren Taktteil. Der Schluss der einzelnen Verse ist durchweg weiblich, d. h. er geschieht auf dem leichten Taktteil. So findet in der sapphischen Strophe sehr im Gegensatz zur alkäischen eine gleichmäßige ruhige Stimmung ihren Ausdruck. Ihr zarter, weiblicher Charakter macht sie ganz besonders einerseits für die Liebesklage, andererseits für die graziöse Tändelei geeignet; es findet also hier gegenüber der diastaltischen alkäischen Strophe eine Annäherung an den systaltischen Tropos statt, der ja sowohl das *ἐρωτικόν*, als das *θρηνητικὸν ἦθος* in sich schließt. Es war ein schwerer Missgriff des Horaz, dass er dieses Maß auch auf den hohen Stil seiner frostigen politischen Oden übertrug, für deren geschraubtes Pathos es sich am allerwenigsten eignete.

Zu der *μεγαλοπρέπεια* der dorischen Chorlyrik, deren Grundcharakter hesychastisch war, passten die einfachen logaödischen Metra an und für sich weniger. In der That treten sie bei ihren ältesten Vertretern Alkman, Stesichorus und noch bei Simonides gegenüber den prächtigen Reihen des *εἶδος δακτυλικόν* und den damit verwandten epitritischen Bildungen in den Hintergrund. Erst in der Kunst der Böoterin Korinna lebte der alte lesbische Stil wieder auf und erwarb sich durch ihre Vermittlung neben

dem kretischen und daktyloepitritischen Rhythmus einen hervorragenden Platz in der Verskunst Pindars.

Ähnlich war die Entwicklung in der Tragödie. Äschylus war in der Verwendung der Logaöden noch zurückhaltend. Erst durch Sophokles und namentlich durch Euripides errangen sie sich allmählich die erste Stelle unter allen im Chorgesang zur Verwendung kommenden Rhythmen. Mit unnachahmlicher Kunst wussten die beiden letzteren die Mannigfaltigkeit der logaödischen Maße auszunützen, um die feinen Schattierungen in der Stimmung, die der Wortsinn an die Hand gab, auch in rhythmischer Hinsicht zum entsprechenden Ausdruck zu bringen.

Die Renaissance, welche die äolische Melik in Rom insbesondere durch Catull und Horaz erlebte, hatte zur Folge, dass sich auch die Theoretiker wieder mit dem Ethos jener Metra beschäftigten; auch bei den Dichtern selbst findet sich einiges hierauf Bezügliche.

Alle diese Zeugnisse beziehen sich jedoch lediglich auf die Verwendung der logaödischen Maße in der tändelnden und lasciven Poesie, so das des Apollinaris Sidonius über die hendecasyllabi[1]):

> Jamdudum teretes hendecasyllabos
> Attrito calamis pollice lusimus,
> Quos cantare magis pro choriambicis
> Excusso poteras mobilius pede.

Auf diesen scherzhaften Charakter der Hendekasyllaben kommt derselbe Dichter noch an zwei weiteren Stellen zurück[2]). Martianus Capella dagegen[3]) hebt die petulantia des *Φαλαίκειον* hervor.

Auf das Ethos des *Πριάπειον* weist schon der Name hin[4]). Terentianus Maurus[5]) sagt darüber: Ipse enim sonus indicat esse hoc lusibus aptum Et ferme modus hic datur a plerisque Priapo.

Anhangsweise mögen hier noch die Antispaste erwähnt werden, die Aristides[6]) unter dem Namen *βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου* neben dem als *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* bezeichneten Choriambus anführt. Der Antispast verdankt sein Dasein in der griechischen Rhythmik lediglich einer falschen Auffassung der sog. äolischen Basis und ist somit nur das Erzeugnis einer verfehlten metrischen Spekulation. Da die alten Metriker den Antispast aber unter den 8 bezw. 9 *μέτρα πρωτότυπα* an-

1) Epist. IX, 13, p. 463 B.
2) Ibid. IX, 16, p. 475 B; carm. XXIII, 27 ff.
3) C. V, p. 171, 7 E.
4) Vgl. Dion. Hal. de comp. verb. c. 4; Hephaest. c. 10; 16. Catull: hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape (fgm. 2).
5) V. 2752. 6) p. 40 M.

führen, fühlten sich manche der Späteren bewogen, auch über das Ethos dieser merkwürdigen Bildungen Beobachtungen anzustellen. An und für sich, sagen sie[1]), ist das antispastische Metrum reiz- und klangvoll; nur muss sein Abschluss durch Füße anderer Rhythmengattungen bewirkt werden: vitat enim, sagt Marius Victorinus[2]), hoc metrum suis pedibus concludi; nihil enim erit hac pedum clausula asperius, nihil durius. Auch Mallius Theodorus[3]) bezeichnet das antispastische Maß zugleich mit dem choriambischen und dem ionischen als inelegans atque horridum, nisi conclusionem aliunde accipiant. Aristides[4]) empfiehlt *εὐπρεπείας ἕνεκεν* einen iambischen Abschluss.

Eine ähnliche Bewandtnis wie mit dem Antispast hatte es mit dem sog. *ἀμφίβραχυς*, den man zum *γένος τριπλάσιον* rechnete[5]). Auch er lebte bloß in den Köpfen der gelehrten Metriker, nicht aber in der lebendigen Rhythmik. Über sein Ethos bemerkt Dionysius von Halikarnass[6]): *οὐ σφόδρα τῶν εὐσχημόνων ἐστὶ ῥυθμῶν, ἀλλὰ διακέκλασταί τε καὶ πολὺ τὸ θῆλυ καὶ ἀγενὲς ἔχει.* Der Kirchenvater Augustinus[7]) verwirft den Amphibrachys als gänzlich unrhythmisch.

§ 48. Die *μεταβολαί* der griechischen Rhythmopoiie.

Über die *μεταβολή* im allgemeinen ist schon oben[8]) gesprochen worden, hier haben wir es nur mit ihren rhythmischen Unterarten zu thun. Aristides[9]) giebt hierüber folgende allgemeine Gesichtspunkte: *οἱ μὲν ἐφ᾽ ἑνὸς γένους μένοντες (ῥυθμοί) ἧττον κινοῦσιν, οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ, παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. διὸ κἂν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν αἱ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφορὰν ταραχώδεις μέν, οὐ μὴν κινδυνώδεις· αἱ δὲ ἤτοι λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι φοβεραί τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι. ἔν γε μὴν ταῖς πορείαις τοὺς μὲν εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδεῖον βαίνοντας κοσμίους τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρείους ἄν τις εὕροι, τοὺς δὲ εὐμήκη μέν, ἄνισα δέ, κατὰ τοὺς τροχαίους ἢ παίωνας, θερμοτέρους τοῦ δέοντος· τοὺς δὲ ἴσα μέν, μικρὰ δὲ λίαν κατὰ τὸν πυρρίχιον, ταπεινοὺς καὶ ἀγενεῖς· τοὺς δὲ βραχὺ καὶ ἄνισον καὶ ἐγγὺς ἀλογίας ῥυθμῶν παντάπασιν ἐκλελυμένους· τούς γε μὴν τούτοις ἅπασιν*

1) p. 88, 34 K. 2) p. 89, 13 K.
3) p. 599, 21 K; 597, 26 K. 4) p. 54 M.
5) Mar. Vict. 41, 12 ff. 6) De comp. verb: c. 17.
7) De mus. II, 13. 8) § 33. 9) p. 99 M.

ἀτάκτως χρωμένους, οὐδὲ τὴν διάνοιαν καθεστῶτας, παραφόρους δὲ κατανοήσεις.

Diese Stelle ist schon deshalb von ganz besonderem Interesse, weil der Schriftsteller hier seine Analogieen aus dem Rhythmus außerhalb der Kunst, aus der Natur entlehnt. Der Pulsschlag galt nämlich den Griechen als eine rhythmische Bewegung, ähnlich wie der Tropfenfall[1]).

Eine genaue Klassifikation der verschiedenen rhythmischen *μεταβολαί* giebt derselbe Aristides[2]): *μεταβολὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ ῥυθμῶν ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς. γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπους δώδεκα* (?)· *κατ' ἀγωγήν, κατὰ λόγον ποδικόν, ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον, ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους, ἢ ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτὸν ἢ ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους.* Bacchius[3]) unterscheidet eine *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν* und *κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν*, der Bellermannsche Anonymus[4]) spricht von einer *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν* schlechtweg.

Der Text des Aristides a. a. O. ist schwer verdorben. In erster Linie macht die Zahl der angeführten *τρόποι* Schwierigkeiten. Der eine Teil der Handschriften hat *δεκατέσσαρας*, das Meibom durch *ἐννέα* ersetzen will; Gevaert dagegen[5]) spricht von huit manières. Das Richtige scheint mir Bellermann getroffen zu haben, der[6]) die Zahl *δύο* vorschlägt. Es handelt sich doch eigentlich nur um zwei *τρόποι*, einen solchen, der die rhythmische Zusammensetzung der Metra nicht alteriert, sondern nur in einem Wechsel des Tempos besteht[7]), und einen zweiten, der in einem Wechsel des *λόγος ποδικός*, also der Taktverhältnisse selbst besteht. Dieser letztere *τρόπος* aber zerfällt in verschiedene Unterarten, welche in den *ὅταν*-Sätzen aufgezählt werden, während die *μεταβολὴ κατ' ἀγωγήν* dem Aristides keiner weiteren Erläuterung bedürftig, sondern an sich klar zu sein scheint.

Aber auch der Bericht des Bacchius ist korrupt. Seine Erklärung der 3 Arten der Metabole ist in der uns vorliegenden Form geradezu unverständlich. Wie der ganze metrische Teil der Schrift, so hat auch der Abschnitt von der Metabole unter

---

1) Cic. de or. III, 186.
2) p. 42 M, nach der Herstellung der Stelle durch Westphal, Griech. Rhythmik³ S. 234.
3) p. 13 M. 4) § 27.
5) Histoire et théorie II, p. 71 Anm.
6) Anon. S. 34.
7) Vgl. die oben S. 127 von Aristides gegebene Definition der *ἀγωγή*.

der Thätigkeit der Excerptoren gelitten, welche die vollständigere Fassung, die sie in ihren Quellen vorfanden, nach eigenem Gutdünken, bezw. aus Missverständnis abänderten oder verkürzten[1]. Aus der auf diese Weise verstümmelt auf uns gekommenen Gestalt des Textes lassen sich daher für die Erklärung des Wesens der rhythmischen *μεταβολαί* sehr wenig Anhaltspunkte gewinnen[2] und wir sind somit im wesentlichen auf die Angaben der übrigen Theoretiker angewiesen.

Wie die Stelle des Aristides zeigt, verstanden die Griechen unter der rhythmischen Metabole nicht bloß den Übergang aus einer Taktart in die andere, sondern auch weniger tief greifende Veränderungen, die innerhalb derselben Taktart in Bezug auf das Verhältnis der einzelnen Taktteile zu einander eintreten konnten. Beispiele dafür finden sich massenhaft in den uns erhaltenen Chorgesängen der Dramatiker. Wir heben unter diesen Fällen nur diejenigen heraus, welche eine merkliche Alteration des Ethos der ganzen Komposition zur Folge hatten. Es sind folgende:

1. Die thetische Form eines Rhythmus geht in die entsprechende anakrusische über, nach Aristides a. a. O. eine *μεταβολὴ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους*. Das Ethos der Komposition ändert sich in diesem Falle nach dem oben[3] erwähnten, ebenfalls von Aristides ausgesprochenen Grundsatz. So geringfügig uns Modernen diese Modifikation erscheint, für das feine rhythmische Gefühl der Hellenen wurde dadurch doch ein deutlich merkbarer Wechsel im Ethos des ganzen Stückes bewirkt. Man vergleiche nur z. B. das Ethos der drei ersten Zeilen der alkäischen Strophe mit dem der vierten, s. oben S. 156f.

2. Der Grundrhythmus bleibt derselbe, aber der Umfang der einzelnen Kola wechselt. Die moderne Musik bietet hierfür ein berühmtes Beispiel im zweiten Satze von Beethovens neunter Sinfonie dar, wo die den Anfang bildenden Tetrapodieen plötzlich von äußerst charakteristisch wirkenden Tripodieen abgelöst werden. Bacchius[4] nennt diesen Wechsel *μεταβολὴ κατὰ ῥυθ-*

---

1) C. v. Jan, scriptt. mus. p. 289 ff.; Rhein. Mus. f. Phil. Neue F. 46, 557 ff.

2) Die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν* wird definiert: *ὅταν ἐκ χορείου εἰς ἴαμβον ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ*. Da aber unter dieser Art der Metabole sonst stets ein förmlicher Taktwechsel verstanden wird, so muss für *ἴαμβον* irgend ein Rhythmus aus einem andern Taktgeschlecht eingesetzt werden; Jan (Scr. m. p. 304) schlägt *δάκτυλον* vor, Westphal (Metr. I², Anh. p. 48) *παίωνα*. Über die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν* s. unten S. 164; über die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* s. d. folgende S.

3) § 36.

4) p. 14 M; doch scheint auch hier der Text verstümmelt zu sein.

μοποιίας θέσιν, denn er erklärt sie: *ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδίαν βαίνηται.* Die chorische Lyrik, die keinen eigentlichen Taktwechsel kannte, bediente sich dieser Art der *μεταβολή* in sehr ausgedehntem Maße. Bei Pindar z. B. ist die Ungleichheit der rhythmischen Glieder etwas ganz Gewöhnliches, während in der Tragödie, die auch das Mittel des Taktwechsels zur Verfügung hatte, seit Äschylus das Streben der Dichter auf Gleichmäßigkeit der rhythmischen Glieder gerichtet war.

3. Übergang von einem rationalen Rhythmus in einen irrationalen, nach Aristides a. a. O. *ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον.* Hier liegt einfach ein Abgehen von der strengen Taktmessung vor, wie es besonders in den der ungebundenen Rede am nächsten kommenden Versmaßen, nämlich Jamben und Trochäen vorzukommen pflegte.

4. Der eigentliche Taktwechsel, die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν* schlechtweg, war schon in den ältesten Zeiten für die Frage nach dem Ethos von höchster Bedeutung. Von hervorragendem Interesse ist hier wiederum der Athene-Nomos des Olympus. Wir lesen bei Plutarch[1]: . . . *οἷον Ὀλύμπῳ τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐπὶ φρυγίου τόνου τεθέν, παίωνι ἐπιβατῷ μιχθέν· τοῦτο γὰρ τῆς ἀρχῆς τὸ ἦθος ἐγέννησεν ἐπὶ τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ· προςληφθείσης γὰρ μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας τεχνικῶς τε μεταληφθέντος τοῦ ῥυθμοῦ μόνον αὐτοῦ καὶ γενομένου τροχαίου ἀντὶ παίωνος συνέστη τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος. ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἐναρμονίου γένους καὶ τοῦ φρυγίου τόνου διαμενόντων καὶ πρὸς τούτοις τοῦ συστήματος παντὸς μεγάλην ἀλλοίωσιν ἔσχηκε τὸ ἦθος· ἡ γὰρ καλουμένη . . . ἐν τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ πολὺ διέστηκε τὸ ἦθος τῆς ἀναπείρας.*

Deutlich geht aus dieser Stelle hervor, dass schon in den ältesten Zeiten der Rhythmus es war, welcher für das Ethos eines Musikstücks den Ausschlag gab; erst in zweiter Linie waren Tonart und Klanggeschlecht maßgebend, s. oben S. 54 ff.

Die pindarische Chorlyrik kennt den vollständigen Taktwechsel nicht, dagegen ist er im Drama etwas ganz Gewöhnliches zum Ausdruck des Stimmungswechsels. Meistenteils geht mit diesem Umschlag des Taktes auch ein Wechsel der Personen Hand in Hand[2].

In den uns erhaltenen Überresten der antiken Musik findet sich diese *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν* zweimal: einmal in dem Hymnus des Mesomedes an die Muse und zweitens am Schlusse des zweiten großen delphischen Hymnus.

---

1) De mus. c. 33.

2) Vgl. z. B. Aesch. Suppl. 154 ff.; Sept. 345 ff.; Eur. Ion 184 ff.; Alc. 213 ff.; Ar. equ. 322 ff.

Das erste Beispiel beginnt mit einer Anrufung der *Μοῦσα φίλη* durch den Dichter, in dreiteiligem Takt. Im leichten, gefälligen Stil der Hellenisten trägt der Dichter seine persönlichen Empfindungen vor. Mit dem fünften Takte aber nimmt das Lied plötzlich einen höheren, feierlich-konventionellen Schwung an: Kalliopeia[1]), die Führerin des Musenreigens und der Letosprössling Apollon werden in hohem, an die alte Hymnenpoesie gemahnendem Stile angerufen. Dem entspricht nun auch ein Umschlag im Rhythmus. Die leichtgeschürzten Jamben werden abgelöst von prächtig einherrauschenden daktylischen Hexametern, die durch ihre *σεμνότης* lebhaft an die weihevolle Hymnendichtung erinnern. Mit dem Schlussvers: *εὐμενεῖς πάρεστέ μοι*, wo der Dichter selbst wieder mit seiner persönlichen Empfindung hervortritt, kehrt auch der Rhythmus wieder zum dreiteiligen Takt des Anfangs zurück.

Noch bezeichnender ist der Taktwechsel in dem zweiten delphischen Hymnus. Nachdem die Geburt und die Thaten des pythischen Gottes in kretischem Rhythmus geschildert sind, werden wir mit einem Schlage in die Gegenwart versetzt. Apollos gnädiger Schutz wird angerufen für Athen und Delphi samt ihrer Einwohnerschaft, für die dionysischen Künstler und schließlich sogar noch für die römische Herrschaft.

Erinnern wir uns nun der Einteilung des alten Terpanderschen Nomos in sieben Abschnitte, deren Namen uns Pollux[2]) überliefert. Der vorletzte Teil, die *σφραγίς*, besitzt ein ganz besonderes Charakteristikum darin, dass hier von dem Preise der Gottheit und der von ihr vollbrachten Thaten der Dichter zu seinen eigenen, rein persönlichen Angelegenheiten übergeht[3]), während der letzte Abschnitt, der *ἐπίλογος*, sich wieder an den Gott selbst mit einem Schlussgebet wendet.

Im Schlusse des delphischen Festliedes sehen wir die Eigentümlichkeiten dieser beiden Teile miteinander verquickt. Vom Preise Apolls und seiner Wunderthaten steigt der Dichter in die Sphäre der Gegenwart herab. Charakteristisch ist vor allem die Erwähnung der dionysischen *τεχνῖται* und der römischen Oberherrschaft. Dies alles aber geschieht in der Form einer Schlussanrufung der Gottheit, also in der Form des *ἐπίλογος*.

Auch hier wird der Umschlag der Stimmung in sehr treffender Weise durch eine *μεταβολὴ ῥυθμοῦ* zum Ausdruck gebracht.

---

1) Bezeichnend ist die Gegenüberstellung der *Μοῦσα φίλη* und der *Καλλιόπεια σοφά*; zur Form des Namens vgl. Orph. Arg. 686; Stesich. fg. 78; Ov. fast. 5, 80; Verg. ecl. 4, 57; Prop. 1, 2, 28.

2) IV, 65.

3) Vgl. hymn. Hom. in Apoll. v. 166 ff.; Alcman fg. 23, v. 39 ff. B.

Der enthusiastische kretische Rhythmus, in dem der Gott und seine Schicksale verherrlicht wurden, schließt ab und wird durch den logaödischen abgelöst. Dessen Ethos schien zur Darstellung der Verhältnisse der Gegenwart besser geeignet, zumal wenn man bedenkt, dass in jener Zeit die logaödischen Maße in der Melik bereits das Übergewicht über alle andern errungen hatten und so gleichsam das Normalmaß für den Ausdruck lyrischer Empfindung geworden waren. So weiß der Dichter auch durch rhythmische Mittel den Kontrast zwischen dem gottbegeisterten Pathos, das den Anfang des Hymnus beherrscht, und der unmittelbaren, rein persönlichen Empfindung, die am Schlusse zum Ausdruck kommt, zur Darstellung zu bringen.

5. Die *μεταβολὴ κατ' ἀγωγήν*. Dass hierunter die speziell rhythmische *ἀγωγή*, also das Zeitmaß verstanden ist, geht daraus hervor, dass sämtliche Quellen diese Art der Metabole entweder mit dem Zusatz *ῥυθμοῦ* oder in Verbindung mit den übrigen rhythmischen Metabolai anführen.

Wir haben gesehen, welche Bedeutung für das Ethos dem Zeitmaß zukommt; so musste denn auch ein Umschlag desselben den Charakter der Komposition wesentlich verändern. Es liegt in der Natur der Sache, dass auch in dieser Hinsicht ein namhafter Unterschied besteht zwischen der hesychastischen Chorlyrik und dem mehr diastaltischen oder systaltischen Einzelgesang. Erstere erforderte ein weit strikteres Festhalten des einmal gewählten Tempos, letztere ließ der Willkür des Vortragenden auch hinsichtlich der Temponahme einen weiten Spielraum. Die aristotelischen Probleme [1]) bemerken dazu: *διὰ τί οἱ πολλοὶ ᾄδοντες σῴζουσι μᾶλλον τὸν ῥυθμὸν ἢ οἱ ὀλίγοι; ἢ ὅτι μᾶλλον πρὸς ἕνα τε καὶ ἡγεμόνα βλέπουσι καὶ βραδύτερον ἄρχονται, ὥςτε ῥᾶον τοῦ αὐτοῦ τυγχάνουσιν· ἐν μὲν γὰρ τῷ τάχει πλείων γίνεται ἡ ἁμαρτία.*

Aber nicht bloß aus diesen technischen Gründen, sondern ihrem innersten Wesen nach hielt sich die hesychastische Stilart von dem Tempowechsel fern, während umgekehrt die systaltische mit ihrem stark hervortretenden subjektiven Charakter sich seiner oft genug bedient haben mochte.

Da, wie wir sahen, die Griechen dem Rhythmus jederzeit den Vorrang vor dem Melos zuerkannten, so ist klar, dass auch die rhythmischen Metabolai auf die Gestaltung des Gesamt-Ethos eines Tonstücks einen größeren Einfluss ausüben mussten, als die rein melischen. Dies war besonders in der archaischen und klassischen Zeit der Fall, wie uns der Bericht von dem Nomos des alten Olympus einerseits und die erhaltenen Tragödien

---

1) XIX, 45, 22.

andererseits beweisen. Erst in der nachklassischen Periode, in der hellenistischen Dithyrambik traten die rein melodischen Metabolai mehr in den Vordergrund[1]. Denn, heißt es bei Plutarch[2], *τῇ περὶ ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ οὔσῃ ποικιλοτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν . . . . οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς*[3], *οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι.*

1) S. oben § 33.

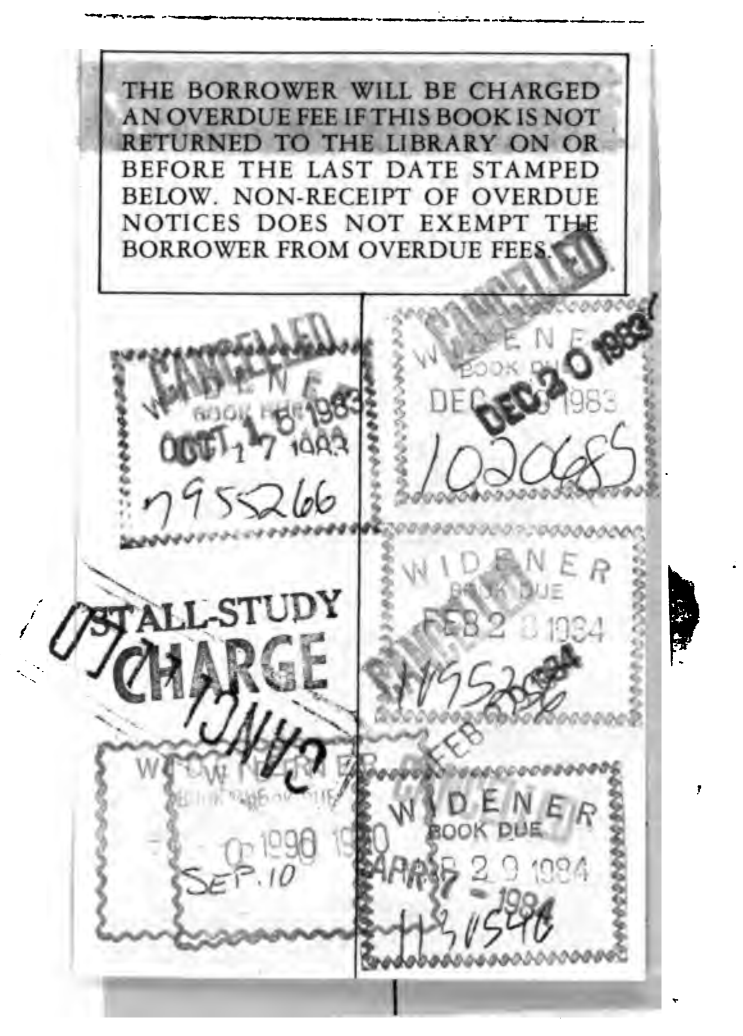
2) De mus. c. 21.

3) Die Handschriften haben hier *φιλομαθεῖς*, was keinen Sinn giebt. Es handelt sich um den Gegensatz zwischen der neueren Zeit, welche die melische Seite, und der älteren, welche die rhythmische Seite bevorzugt. Westphal (Plut. S. 16) schlägt *φιλότονοι* vor und begiebt sich damit schon auf das speziellere Gebiet der *τόνοι*. Am besten scheint mir der Gegensatz zu dem allgemeinen Begriff *φιλόρρυθμοι* durch einen Ausdruck wie *φιλομελεῖς* bezeichnet zu werden, der zudem den Vorzug hat, dass er sich eng an die Lesart der Handschriften anschließt.

Register.




3 2044 010 675 643


THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.
CANCELLED
WIDENER
BOOK DUE
DEC 20 1983
STALL-STUDY
CHARGE
WIDENER
BOOK DUE
FEB 2 8 1984
WIDENER
BOOK DUE

